August Wilhelm von Schlegel's

Vorlesungen

über

dramatische Kunst

und

Litteratur.

Dritte Ausgabe,

besorgt

von

Eduard Böcking.

Erster Theil.

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.

August Wilhelm von Schlegel's

sämmtliche Werke.

Herausgegeben

von

Eduard Böcking.

Fünfter Band.

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.

Staatl. Bibliothek
Bamberg

Vorrede zur zweiten Ausgabe.

Die folgenden Vorlesungen sind, seit ihrer ersten Erscheinung in den Jahren 1809—11, in's Französische, Holländische und in's Englische übersetzt worden, und werden gegenwärtig in's Italiänische übersetzt. Nach Maßgabe der in jedem Lande geltenden Begriffe und Meinungen haben sie eine wohlwollende oder ungünstige Aufnahme gefunden, Beifall erworben oder Tadel und Widerspruch erfahren, überall aber, wo sie hingekommen, einige Aufmerksamkeit erregt. Da das Buch nun also in seiner ursprünglichen Gestalt ziemlich bekannt ist, so habe ich um so mehr Bedenken getragen, unnöthiger Weise daran zu ändern. Ich erkenne zwar wohl die ungleiche Ausführlichkeit in Behandlung der verschiedenen Theile; allein um diesem Mangel abzuhelfen, würden beträchtliche Erweiterungen nöthig sein, wozu ich seither, mit mancherlei andern Gegenständen der Forschung beschäftigt, noch nicht Muße fand mich vorzubereiten. Ueberdieß machen ja diese Vorlesungen keinen Anspruch darauf, für eine vollstän-

dige Geschichte des Theaters zu gelten: und endlich möchte ich meine Leser vielleicht ermüden, indem ich sie allzu gewißenhaft zu befriedigen gedächte.

Die gegenwärtige Ausgabe unterscheidet sich also von der ersten nur durch einige Berichtigungen der Sprache und größere Genauigkeit des Drucks. Möge sie mein Andenken bei meinen deutschen Landsleuten erneuern, denen alle meine Bemühungen im Gebiete der Kunst und des Wißens zuvörderst gewidmet sind.

Paris im November 1816.

Nachträgliche Bemerkung. Die Aeußerung, diese Vorlesungen seien bis auf einige Zusätze so abgedruckt, wie sie gehalten worden, ist dahin zu berichtigen, daß die Zusätze im zweiten und dritten Theile weit beträchtlicher sind, als im ersten. Die Beschränkung der Zeit bei'm mündlichen Vortrage hatte mich genöthigt, in der letzten Hälfte mehr Lücken zu laßen. Insbesondere sind die Abschnitte von Shakspeare und vom englischen Theater beinahe ganz neu ausgearbeitet. Theils Mangel an Muße, theils die Gränzen des diesem Werk einmal bestimmten Raumes haben mich verhindert, das spanische Theater so ausführlich abzuhandeln, als es nach seiner Wichtigkeit verdient hätte.

Vorrede zur ersten Ausgabe.

Man wird in dieser Schrift, schon ihrem äußern Umfange nach, weder eine bibliographisch vollständige dramatische Litteratur, noch eine antiquarisch genaue Geschichte des Theaters erwarten. Bücher, welche trockne Nachrichten und Namen liefern, giebt es ohnehin genug. Meine Absicht war, einen allgemeinen Ueberblick zu geben, und die Begriffe zu entwickeln, wonach der Kunstwerth der dramatischen Hervorbringungen verschiedener Zeitalter und Völker zu schätzen ist.

Großentheils sind die folgenden Vorlesungen, bis auf einige Nebenbemerkungen, die der Augenblick eingab, wörtlich so gehalten worden, wie sie hier abgedruckt erscheinen. Die einzige Veränderung besteht in einer bequemeren Abtheilung, und hier und da in Zusätzen, wo die Beschränkung der Zeit mich verhindert hatte, manches mit gleichförmiger Ausführlichkeit zu behandeln. Dieß mag einigen Ersatz gewähren

für die Lebendigkeit des mündlichen Vortrags, die zuweilen das Mangelhafte des Ausdrucks überkleidet, und immer die Erwartung in einem gewissen Grade spannt.

Diese Vorlesungen hielt ich im Frühlinge des Jahres 1808 in Wien vor einem glänzenden Kreiße von beinahe dreihundert Zuhörern und Zuhörerinnen *). Die Bewohner Wiens haben längst die Sitte gehabt, nachtheilige Schilderungen, welche manche Schriftsteller des nördlichen Deutschlands von dieser Hauptstadt entworfen, durch die wohlwollendste Aufnahme der eben aus jenen Gegenden herkommenden Gelehrten und Künstler, und durch uneigennützige Wärme für den Ruhm unserer Litteratur zu widerlegen, eine Wärme, die selbst durch eine gerechte Empfindlichkeit nicht hat gedämpft werden können. Ich fand hier die Herzlichkeit beßerer Zeiten mit jener liebenswürdigen Regsamkeit des Südens vereinigt, welche oft dem deutschen Ernste versagt ist, und lebhaften Geschmack an geistiger Unterhaltung allgemein verbreitet. Bloß diesem Umstande habe ich es zuzuschreiben, daß nicht wenige Männer, welche die bedeutendsten Stellen am Hofe, im Staat und bei der Armee bekleiden, verdienstvolle Gelehrte und Künstler, Frauen von der gewähltesten geselligen Bildung, mir nicht etwa einen flüchtigen Besuch, sondern ihre fortgesetzte Aufmerksamkeit schenkten.

Mit Freuden ergreife ich diese erneuerte Gelegenheit, dem huldreichen Monarchen meinen Dank zu Füßen zu legen,

---

*) Vgl. Prometheus. Eine Ztschr. herausg. von L. v. Seckendorf u. J. L. Stoll. Wien 1808. 8. Heft 3. S. 24. des Anzeigers. Anm. d. H.

welcher mir durch die ausnahmsweise und unmittelbar von Seiner Hand ertheilte Erlaubniß, diese Vorlesungen zu halten, einen ehrenvollen Beweis Seines gnädigen Zutrauens gab, das ich als ein Fremder, der nicht das Glück hat unter Seinem Scepter geboren zu sein, und nur als Deutscher und Weltbürger sich gedrungen fühlt, Ihm Heil und Segen zu wünschen, noch nicht hatte verdienen können.

Viele erleuchtete Gönner, eifrige Beförderer alles Guten und Schönen, haben sich meine Dankbarkeit verpflichtet, durch den Vorschub, den sie meinem Unternehmen thaten, und durch die Aufmunterung, die sie mir bei dessen Ausführung angedeihen ließen.

Meine sämmtlichen Zuhörer haben mir die Arbeit sehr angenehm gemacht, durch ihre Nachsicht, durch ihre aufmerksame Theilnahme, und durch ihre Bereitwilligkeit, jeden Zug, der des Beifalls werth scheinen könnte, gefühlvoll hervor zu heben.

Es war ein schöner mir unvergeßlicher Augenblick, als ich in der letzten Stunde, nachdem ich eben Erinnerungen des altdeutschen Ruhmes, jedem vaterländisch Gesinnten heilig, angeregt hatte, und die Gemüther dadurch schon feierlicher gestimmt waren, nun Abschied nehmen mußte, innig bewegt durch die Betrachtung, daß dieses durch gemeinschaftliche Liebe zu edlerer Geistesbildung gestiftete Verhältniß so bald wieder aufgelöst werden sollte, daß ich die um mich Versammelten nie wieder so beisammen sehen würde. Eine allgemeine Rührung ließ sich spüren, erregt durch so Vieles, was ich nicht sagen konnte, aber worüber sich die Herzen

verstanden. Auf dem, weltlicher Macht unzugänglichen, geistigen Gebiet des Denkens und Dichtens fühlen die vielfach getrennten Deutschen ihre Einheit; und in diesem Gefühl, dessen Sprecher die Schriftsteller und Redner sein sollen, darf uns mitten unter verworrenen Aussichten eine erhebende Ahndung anwandeln von dem großen unsterblichen Berufe unsers seit uralter Zeit in seinen Wohnsitzen unvermischt gebliebenen Volkes.

Genf im Februar 1809.

Vorrede des Herausgebers.

Die vorliegende Ausgabe erscheint im Wesentlichen so wie sie der Verfaßer beabsichtigt hatte, nur daß ihm die Möre versagte, die Abhandlung über die scenische Anordnung des griechischen Theaters zu vollenden, und daß, dem ursprünglichen Plane des Werkes gemäß, die Eintheilung des Ganzen in zwei Bände statt der drei der vorhergehenden Ausgaben durch die Rücksicht auf die Sammlung von Schlegels Werken nöthig geworden ist. Einzelnes hätte dieser wol selbst vor Absendung der Bogen zum Drucke noch geändert, wie er es an den ersten zwölf Vorlesungen dieser Ausgabe beträchtlich gethan hat. Dieselben und an deren Schluß der größte Theil der angeführten Abhandlung sind nämlich schon vor etwa vier Jahren für eine dritte Ausgabe gedruckt worden; aber seine Theilnahme an der Herausgabe der Werke Friedrichs II. hinderte meinen verewigten Freund seine letzten Kräfte diesem seinem eignen lebensfrischen Werke zuzuwenden. Mir stand es nur zu, außer den vielen, größtentheils

sinnentstellenden Fehlern der früheren Drucke, da zu verbeßern, wo ich mich durch den Verfaßer selbst dazu aufgefordert erachtete, nicht wo meine Ansichten von seiner Darstellung abweichen. Jenes ist insbesondre auch der Fall in Betreff der Stellung der Untersuchungen über die scenische Anordnung der griechischen Schauspiele nach der vierzehnten (nicht wie in dem bezeichneten Anfange einer dritten Ausgabe, nach der zwölften) Vorlesung: erst während des Druckes hatte sich der Plan durch Berücksichtigung auch der komischen Bühne erweitert. Die neue Abtheilung und Zählung der Vorlesungen, welche für den ersten Band vom Verfaßer selbst herrührt, kann mit Hülfe der dem Werke beigefügten synoptischen Tabelle leicht mit der der früheren Ausgaben verglichen werden.

Mönchhof bei Trarbach an der Mosel den 7. October 1845.

Böcking.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Erste Vorlesung 3

Einleitung. Ueber den Geist ächter Kritik. Gegensatz zwischen dem Geschmack der Alten und Neueren. Gleichmäßige Anerkennung beider. Grundanlage der klassischen und der romantischen Poesie und Kunst in der gesammten Bildung des Alterthums und der neueren Welt. Eintheilung der dramatischen Litteratur hiernach: die Alten, ihre Nachahmer, und die romantischen Dicher.

Zweite Vorlesung 21

Begriff des Dramatischen. Ueberblick des Theaters bei allen Nationen. Theatralische Wirkung. Wichtigkeit der Schaubühne.

Dritte Vorlesung 38

Wesen des Tragischen und Komischen. Ernst und Scherz. In wie fern Bekanntschaft mit den Alten ohne Kenntniß der Ursprache möglich sei. Winckelmann. Flache Urtheile Neuerer über die Griechen. Plan des Folgenden.

Vierte Vorlesung 51

Bau und Einrichtung der Schaubühne bei den Griechen. Ihre Schauspielkunst. Gebrauch der Masken. Falsche Vergleichung der alten Tragödie mit der Oper. Tragische Lyrik.

Seite

Fünfte Vorlesung 71

Wesen der griechischen Tragödie. Idealität der Darstellung. Idee des Schicksals. Grund des Wohlgefallens an tragischen Darstellungen. Bedeutung des Chores. Mythologie als Stoff der griechischen Tragödie. Vergleichung mit der Plastik.

Sechste Vorlesung 88

Gang der tragischen Kunst bei den Griechen. Ihre verschiedenen Stile. Aeschylus. Zusammenhang einer Trilogie von ihm. Seine übrigen Werke.

Siebente Vorlesung 112

Leben und dichterischer Charakter des Sophokles. Schätzung seiner Tragödien im Einzelnen.

Achte Vorlesung 131

Euripides. Seine Vorzüge und Fehler. Verfall der tragischen Poesie durch ihn. Allgemeiner Charakter seiner Tragödien.

Neunte Vorlesung 147

Vergleichung der Choëphoren des Aeschylus, der Elektra des Sophokles und der des Euripides.

Zehnte Vorlesung 163

Beurtheilung der übrigen Werke des Euripides. Das satyrische Drama. Alexandrinische Tragiker.

Eilfte Vorlesung 178

Die alte Komödie als der vollkommene Gegensatz der Tragödie erklärt. Parodie. Umgekehrtes komisches Ideal. Scherzhafte Willkür. Allegorische und insbesondere politische Bedeutung. Der Chor und seine Parabasen.

Zwölfte Vorlesung 192

Künstlerischer Charakter des Aristophanes. Schilderung und Beurtheilung seiner auf uns gekommenen Werke. Uebersetzte Scene aus den Acharnern.

Seite

Dreizehnte Vorlesung 216

Ob es eine mittlere Komödie als besondre Gattung gegeben. Entstehung der neueren Komödie, oder des Lustspiels schlechthin. Es ist eine gemischte Gattung. Ihre prosaische Seite. Ob dem Lustspiel die Versification wesentlich? Unterarten. Das Charakter- und Intriguen-Stück. Das Komische der Beobachtung, das selbstbewußte Komische, und das Komische der Willkür. Sittlichkeit des Lustspiels.

Vierzehnte Vorlesung 235

Plautus und Terenz als Nachbildner der Griechen in Ermangelung der Originale hieher gezogen und charakterisiert. Motive des attischen Lustspiels aus den Sitten und der geselligen Verfaßung. Porträtstatuen zweier Komiker.

Anhang.

Ueber die scenische Anordnung der griechischen Schauspiele 251

1. Bisherige Bearbeitungen dieses Gegenstandes . . . 253
2. Quellen unserer Kenntniß 260
3. Gliederung des Baues 263
4. Abfertigung der Konistra 275
5. Größe des athenischen Theaters 278
6. Theaterpolizei 282
7. Decoration und Maschinenwesen 284
8. Genellis Hypothese 291
9. Scenographie 297
10. Stil der gemalten Architektur 315

Fünfzehnte Vorlesung 329

Römisches Theater. Einheimische Gattungen: atellanische Fabeln, Mimen, comoedia togata. Griechische Tragödie nach Rom versetzt. Tragiker der älteren Epoche und des augusteischen Zeitalters. Idee einer eigenthümlichen römischen Tragödie, die nie entstanden ist. Warum es den Römern in der tragischen Kunst nicht sonderlich geglückt ist. Seneca.

Seite
Sechszehnte Vorlesung 346
Die Italiäner. Schäferspiele von Tasso und Guarini. Geringe Fortschritte im Trauerspiel. Metastasio und Alfieri. Ausführliche Beurtheilung beider. Lustspiele des Ariost, Macchiavell, Aretin, Porta. Improvisiertes Maskenspiel. Goldoni. Gozzi. Neuester Zustand.

Dramaturgische Vorlesungen.

Erster Band.

Erste Vorlesung.

Einleitung. Ueber den Geist ächter Kritik. Gegensatz zwischen dem Geschmack der Alten und Neueren. Gleichmäßige Anerkennung beider. Grundanlage der klassischen und der romantischen Poesie und Kunst in der gesammten Bildung des Alterthums und der neueren Welt. Eintheilung der dramatischen Litteratur hiernach: die Alten, ihre Nachahmer, und die romantischen Dichter.

Ich werde mich in den folgenden Vorträgen bemühen, die Theorie der dramatischen Kunst mit ihrer Geschichte zu verbinden, und zugleich die Vorschriften und die Muster dieser Kunst darzulegen.

Die allgemeine philosophische Theorie der Poesie und der übrigen schönen Künste stellt die Grundgesetze des Schönen auf, die allen mit einander gemein sind. Jede Kunst hat ferner ihre besondere Theorie, welche darauf gerichtet ist, die Gränzen, die Schwierigkeiten und die Mittel dieser Kunst kennen zu lehren. Hierzu werden wißenschaftliche Erörterungen erfordert, welche dem Künstler nützlich, aber wenig anziehend für solche Freunde der Kunst sind, die nur die Hervorbringungen ausgezeichneter Geister genießen wollen. Die allgemeine Theorie hingegen zergliedert eine der menschlichen Natur wesentliche Eigenschaft: die Fähigkeit das Schöne

zu empfinden, woraus das Bedürfniß der schönen Künste und das Wohlgefallen daran entsteht; sie zeigt das Verhältniß zwischen dieser Fähigkeit und allen übrigen sittlichen und erkennenden Fähigkeiten des Menschen. Sie ist also sehr wichtig für den Denker, aber an sich allein reicht sie nicht hin, um zur Führerin bei Ausübung der Kunst zu dienen.

Die Geschichte der schönen Künste lehrt uns was geleistet worden, die Theorie, was geleistet werden soll. Ohne ein verbindendes Mittelglied würden beide abgesondert und unzulänglich bleiben. Die Kritik ist es, welche die Geschichte der Künste aufklärt, und ihre Theorie fruchtbar macht. Die Vergleichung und Beurtheilung der vorhandenen Hervorbringungen des menschlichen Geistes muß uns die Bedingungen an die Hand geben, die zur Bildung eigenthümlicher und gehaltvoller Kunstwerke erforderlich sind.

Häufig macht man sich von der Kritik eine falsche Vorstellung, als bestände sie bloß in dem Scharfsinn, welcher die Fehler eines Kunstwerkes aufzudecken weiß. Ich habe diesem Studium einen großen Theil meines Lebens gewidmet, und will zuvörderst meine Begriffe vom ächten Geiste der Kritik darlegen.

Wir sehen eine Menge Menschen, ja ganze Nationen, so sehr befangen in den Gewöhnungen ihrer Erziehung und Lebensweise, daß sie sich auch dann nicht davon losreißen können, wenn vom Genuße schöner Kunst die Rede ist. Nur dasjenige, was in ihrer Sprache, ihren Sitten und ihren gesellschaftlichen Verhältnissen einheimisch und hergebracht ist, erscheint ihnen als natürlich, schicklich und schön. In dieser ausschließenden Ansicht und Empfindungsweise kann man es durch Bildung zu einer großen Feinheit der Unter-

scheidung in dem engen Kreiße bringen, worauf man sich nun einmal beschränkt hat. Aber ein ächter Kenner kann man nicht sein ohne Universalität des Geistes, d. h. ohne die Biegsamkeit, welche uns in den Stand setzt, mit Verläugnung persönlicher Vorliebe und blinder Gewöhnung, uns in die Eigenheiten anderer Völker und Zeitalter zu versetzen, sie gleichsam aus ihrem Mittelpunkte heraus zu fühlen, und was die menschliche Natur adelt, alles Schöne und Große unter den äußerlichen Zuthaten, deren es zu seiner Verkörperung bedarf, ja bisweilen unter befremdlich scheinenden Verkleidungen zu erkennen und gehörig zu würdigen. Es giebt kein Monopol der Poesie für gewisse Zeitalter und Völker; folglich ist auch der Despotismus des Geschmacks, womit diese gewisse vielleicht ganz willkürlich bei ihnen festgestellte Regeln allgemein durchsetzen wollen, immer eine ungültige Anmaßung. Poesie, im weitesten Sinne genommen, als die Fähigkeit das Schöne zu ersinnen und es sichtbar oder hörbar darzustellen, ist eine allgemeine Gabe des Himmels, und selbst sogenannte Barbaren und Wilde haben nach ihrem Maße Antheil daran. Innere Vortrefflichkeit entscheidet allein, und wo diese vorhanden ist, soll man sich nicht an Aeußerlichkeiten stoßen. Auf die Wurzel unsers Daseins muß Alles zurückgeführt werden: ist es da entsprungen, so hat es auch unbezweifelt seinen Werth; ist es aber ohne einen lebendigen Keim nur von außen angehängt, so kann es kein Gedeihen, noch wahres Wachsthum haben. Manche auf den ersten Blick glänzende Erscheinungen im Gebiete der schönen Künste, ja wohl gar solche, deren Gesammtheit man mit dem Namen eines goldenen Zeitalters beehrt hat, gleichen den Gärten, welche die Kinder anzulegen pflegen: ungeduldig, eine sogleich fertige

Schöpfung ihrer Hände zu sehen, pflücken sie hier und da Zweige und Blumen ab, und pflanzen sie ohne Weiteres in die Erde; anfangs hat alles ein herrliches Ansehen, der kindische Gärtner geht stolz zwischen den zierlichen Beeten auf und ab, bis es damit bald ein klägliches Ende nimmt, indem die wurzellosen Pflanzen ihre welkenden Blätter und Blumen hängen laßen, und nur dürre Reiser zurückbleiben, während der dunkle Wald, auf den nie eine künstliche Pflege gewandt ward, der vor Menschengedenken zum Himmel emporwuchs, unerschüttert steht, und den einsamen Betrachter mit heiligen Schauern erfüllt.

Jetzt die Anwendung von dem so eben entwickelten Begriffe der Vielseitigkeit oder Universalität des ächten Kritikers auf die Geschichte der Poesie und der schönen Künste. Wir beschränken sie gewöhnlich (wiewohl außerhalb dieses Kreißes noch viel Merkwürdiges zu kennen sein dürfte) wie die sogenannte Universal-Historie auf dasjenige, was auf die heutige Bildung Europas näher oder entfernter Einfluß gehabt hat: also auf die Werke der Griechen und Römer, und dann derer unter den neu-europäischen Völkern, welche am frühesten und bedeutendsten in diesem Fache thätig waren. Es ist bekannt, wie sich vor beinahe vierteh albhundert Jahren das Studium der alten Litteratur durch die Verbreitung der griechischen Sprache (die lateinische war nie ausgestorben) neu belebte: die klassischen Autoren wurden an's Licht gezogen, und durch den Druck allgemein zugänglich gemacht; die Denkmäler alter Kunst wurden fleißig ausgegraben. Alles dieß gab dem menschlichen Geiste vielfache Anregungen, und machte eine entscheidende Epoche in unserer Bildungsgeschichte; es war fruchtbar an Wirkungen, die sich noch bis auf uns erstrecken, und auf eine nicht zu be-

rechnende Folgezeit erstrecken werden. Aber es wurde auch sogleich mit dem Studium der Alten ein ertödtender Mißbrauch getrieben. Die Gelehrten, welche vorzüglich in dessen Besitz waren und sich durch eigene Werke auszuzeichnen nicht vermochten, schrieben den Alten ein unbedingtes Ansehen zu; in der That mit vielem Scheine, weil sie in ihrer Gattung musterhaft sind. Sie behaupteten, nur von der Nachahmung der alten Schriftsteller sei wahres Heil für den menschlichen Geist zu hoffen; in den Werken der Neueren schätzten sie nur das, was denen der Alten ähnlich war oder zu sein schien. Alles Uebrige verwarfen sie als barbarische Ausartung. Ganz anders verhielt es sich mit den großen Dichtern und Künstlern. Wie lebhaft auch der Enthusiasmus sein mochte, den die Alten ihnen einflößten, wie sehr sie auch die Absicht haben mochten mit ihnen zu wetteifern, so nöthigte sie doch die selbständige Eigenthümlichkeit ihres Geistes, ihren Gang für sich zu gehen, und ihren Hervorbringungen das Gepräge ihres Genius aufzudrücken. So war es unter den Italiänern schon mit Dante, dem Vater der neueren Poesie: er erklärte den Virgil für seinen Lehrer, brachte aber ein Werk hervor, das unter allen, die sich nennen laßen, die von der Aeneide verschiedenste Gestaltung hat, und übertraf den vermeinten Meister unsers Erachtens sehr weit an Kraft, Wahrheit, Umfang und Tiefe. So war es späterhin mit dem Ariost, den man verkehrter Weise mit dem Homer verglichen: es giebt nichts Unähnlicheres. So war es in der bildenden Kunst mit Michelangelo und Raphael, die doch unstreitig große Kenner der Antike waren. Wenn man die neueren Maler bloß nach ihrer Entfernung von den Alten oder ihrer Annäherung an sie beurtheilt, so muß man ungerecht gegen sie sein, und das ist auch Win-

ckelmann ohne Frage gegen Raphael. Da die Dichter meistens an der gelehrten Bildung Antheil nahmen, so entstand daraus ein Zwiespalt in ihnen zwischen der natürlichen Neigung und der eingebildeten Pflicht. Wo sie dieser opferten, wurden sie von den Gelehrten gelobt; in so fern sie jener nachgiengen, liebte sie das Volk. Was die Heldenlieder eines Tasso und Camoens noch bis auf diesen Tag im Herzen und auf den Lippen ihrer Landesgenoßen lebendig erhält, ist wahrlich nicht ihre unvollkommene Verwandtschaft mit dem Virgil oder gar dem Homer, sondern beim Tasso das zarte Gefühl ritterlicher Liebe und Ehre, beim Camoens die glühende Begeisterung patriotischen Heldenmuthes.

Gerade die Zeitalter, Völker und Stände, welche das Bedürfniß einer selbstgeschaffenen Poesie am wenigsten fühlten, ließen sich die Nachahmung der Alten am besten gefallen. So entstanden todte Schulübungen, die höchstens eine kalte Bewunderung erregen konnten. Bloße Nachahmung ist aber in den schönen Künsten immer fruchtlos: auch was wir von Andern entlehnen, muß in uns gleichsam wiedergeboren werden, wenn es poetisch hervorgehen soll. Was hilft alles Ankünsteln des Fremden? Die Kunst kann nicht ohne Natur bestehen, und der Mensch hat seinen menschlichen Mitbrüdern nichts andres zu geben als sich selbst.

Die ächten Nachfolger der Alten, die Wetteiferer mit ihnen, die vermöge übereinstimmender Anlage und Bildung auf ihrem Wege fortgiengen und in ihrem Sinne handelten, sind eben so selten gewesen, als die handwerksmäßigen geistlosen Nachahmer häufig. Die Kritiker haben meistens, durch Aeußerlichkeiten der Form bestochen, auch die letzteren sehr freigebig gelten laßen. Diese waren ihnen die correcten neueren Klassiker, während sie die großen lebendigen Lieblings-

dichter, welche sich eine Nation nun einmal nicht nehmen ließ, und in denen auch so manche erhabene Züge nicht zu verkennen waren, höchstens als rohe wilde Genies dulden wollten. Aber die unbedingte Trennung vom Genie und Geschmack, welche sie annehmen, ist eine nichtige Ausflucht. Das Genie ist eben die bis auf einen gewissen Grad bewußtlose Wahl des Vortrefflichen, also Geschmack in seiner höchsten Wirksamkeit.

So ungefähr standen die Sachen immerfort, bis vor nicht langer Zeit einige, besonders deutsche Denker versuchten, das Mißverständniß zu schlichten, zugleich die Alten nach Gebühr zu ehren, und dennoch die davon gänzlich abweichende Eigenthümlichkeit der Neueren anzuerkennen. Sie erschraken nicht vor einem scheinbaren Widerspruch. Die menschliche Natur ist freilich in ihrer Grundlage einfach; aber alle Nachforschungen zeigen uns, keine Grundkraft in der gesammten Natur sei auf solche Weise einfach, daß sie sich nicht in sich selbst spalten und in entgegengesetzte Richtungen aus einander gehen könnte. Das ganze Spiel lebendiger Bewegung beruht auf Einstimmung und Gegensatz. Warum sollte sich diese Erscheinung nicht auch in der Geschichte der Menschheit im Großen wiederholen? Vielleicht wäre mit diesem Gedanken der wahre Schlüßel zur alten und neuen Geschichte der Poesie und der schönen Künste gefunden. Die, welche dieß annahmen, haben für den eigenthümlichen Geist der modernen Kunst, im Gegensatz mit der antiken oder klassischen, den Namen 'romantisch' erfunden. Allerdings nicht unpassend. Das Wort kommt her von romance, der Benennung der Volkssprachen, welche sich durch die Vermischung des Lateinischen mit den Mundarten des Altdeutschen gebildet hatten, gerade wie die neuere Bildung aus den

fremdartigen Bestandtheilen der nordischen Stammesart und der Bruchstücke des Alterthums zusammengeschmolzen ist, da hingegen die Bildung der Alten weit mehr aus Einem Stücke war.

Diese vorläufig nur so hingestellte Ansicht würde in hohem Grade einleuchtend werden, wenn sich zeigen ließe, daß derselbe Gegensatz zwischen dem Streben der Alten und Neueren symmetrisch, ja ich möchte sagen systematisch, durch alle Aeußerungen des künstlerischen Vermögens (so weit wir sie bei jenen kennen) hindurch geht; sich in der Musik und den bildenden Künsten, wie in der Poesie, offenbart; welche Aufgabe in ihrem ganzen Umfange noch zu lösen steht, wiewohl manches Einzelne vortrefflich bemerkt und angedeutet worden ist.

Um Schriftsteller zu nennen, welche im Auslande geschrieben haben, und früher, als in Deutschland diese sogenannte Schule aufgekommen: in der Musik hat Rousseau den Gegensatz anerkannt, und gezeigt, wie Rhythmus und Melodie das herrschende Princip der antiken, Harmonie der modernen Musik sei. Er verwirft aber einseitig die letztere, worin wir ganz und gar nicht mit ihm einig sein können. Ueber die bildenden Künste thut Hemsterhuys den sinnreichen Ausspruch: die alten Maler seien vermuthlich zu sehr Bildhauer gewesen, die neueren Bildhauer seien zu sehr Maler. Dieß trifft den eigentlichen Punkt; denn, wie ich es in der Folge deutlicher entwickeln werde, der Geist der gesammten antiken Kunst und Poesie ist plastisch, so wie der modernen pittoresk.

Durch ein Beispiel aus einer andern Kunst, der Architektur, will ich klar zu machen suchen, wie ich es mit dieser Anerkennung des scheinbar Entgegensetzten meine. Im

Mittelalter herrschte und entwickelte sich besonders in den letzten Jahrhunderten bis zur vollkommensten Reife eine Bauart, welche man die gothische Baukunst benannt hat, und die altdeutsche hätte nennen sollen. Als mit der Wiederbelebung des klassischen Alterthums überhaupt auch die Nachahmung der griechischen Architektur aufkam, und oft nur allzu verkehrt ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit des Klimas, der Sitten und der Bestimmung der Gebäude angebracht wurde, verdammten die Eiferer dieses neuen Geschmacks die gothische Baukunst gänzlich, schalten sie geschmacklos, düster, barbarisch. Den Italiänern war dieß am ersten zu verzeihen; die Vorliebe für die alte Architektur lag bei ihnen, wegen der angeerbten Ueberreste alter Gebäude und wegen der klimatischen Verwandtschaft mit den Griechen und Römern, gleichsam im Blute. Wir Nordländer aber wollen uns die mächtigen ernsten Eindrücke beim Eintritt in einen gothischen Dom nicht so leicht wegschwatzen laßen. Wir wollen uns vielmehr bestreben, diese Eindrücke zu erklären und zu rechtfertigen. Eine geringe Aufmerksamkeit wird uns lehren, daß die gothische Baukunst nicht bloß von außerordentlichen mechanischen Fertigkeiten zeugt, sondern von einem bewundernswürdigen Aufwande an Erfindungskraft; bei näherer Betrachtung werden wir ihre tiefe Bedeutung erkennen, und wie sie eben sowohl ein vollständiges in sich geschloßenes System ausmacht, wie die griechische.

Zur Anwendung! Das Pantheon ist nicht verschiedener von der Westminster-Abtei oder der Sct. Stephanskirche in Wien, als der Bau einer Tragödie von Sophokles von dem eines Schauspiels von Shakspeare. Die Vergleichung zwischen diesen Wunderwerken der Poesie und Architektur ließe sich gar wohl noch weiter durchführen. Aber nöthigt

uns denn wirklich die Bewunderung der einen zur Geringschätzung der andern? Können wir nicht zugeben, daß jedes in seiner Art groß und wunderwürdig, wiewohl dieses ganz etwas anders ist und sein soll als jenes? Es gälte den Versuch. Die Vorliebe für das eine oder andere wollen wir niemanden abstreiten. Die Welt ist weit, und es kann gar Manches darin neben einander bestehen. Aber die einseitige unwillkürliche Vorliebe macht keineswegs den Kunstkenner, sondern im Gegentheil die freie Haltung über abweichenden Ansichten mit Verläugnung persönlicher Neigungen.

Für unsern Zweck, nämlich um die Haupteintheilung zu rechtfertigen, welche wir in der Kunstgeschichte machen, und wonach wir folglich auch die Geschichte der dramatischen Litteratur abzuhandeln gedenken, möchte es hinreichen, diese so in die Augen fallende Entgegensetzung des Antiken oder Klassischen und des Romantischen nur aufgestellt zu haben. Da indessen einseitige Bewunderer der Alten immer fortfahren zu behaupten, alle Abweichung von ihnen sei nichts als eine Grille der neuesten Kritiker, welche geheimnißvoll davon sprächen, ihm aber keinen gültigen Begriff unterzulegen wüßten, so will ich eine Erklärung über den Ursprung und Geist des Romantischen zu geben versuchen, und man urtheile alsdann, ob der Gebrauch des Wortes und die Anerkennung der Sache dadurch gerechtfertigt wird.

Die Bildung der Griechen war vollendete Naturerziehung. Von schönem und edlem Stamme, mit empfänglichen Sinnen und einem heitern Geiste begabt, unter einem milden Himmel, lebten und blühten sie in vollkommener Gesundheit des Daseins, und leisteten durch die seltenste Begünstigung der Umstände alles, was der in den Schranken der Endlichkeit befangene Mensch leisten kann. Ihre gesammte

Kunst und Poesie ist der Ausdruck vom Bewußtsein dieser Harmonie aller Kräfte. Sie haben die Poetik der Freude ersonnen.

Ihre Religion war Vergötterung der Naturkräfte und des irdischen Lebens, aber dieser Dienst, der bei andern Völkern die Phantasie mit scheußlichen Bildern verdüsterte, und das Herz zur Grausamkeit abhärtete, gestaltete sich hier groß, würdig und milde. Der Aberglaube, sonst der Tyrann der menschlichen Anlagen, schien zu deren freiester Entwickelung die Hand bieten zu wollen: er hegte die Kunst, die ihn schmückte, und aus Götzen wurden Ideale.

Allein wie weit die Griechen auch im Schönen und selbst im Sittlichen gediehen, so können wir ihrer Bildung doch keinen höheren Charakter zugestehen, als den einer geläuterten, veredelten Sinnlichkeit. Es versteht sich, daß dieß im Ganzen und Großen genommen werden muß. Einzelne Ahndungen der Philosophen, Blitze der dichterischen Begeisterung machen eine Ausnahme. Der Mensch kann sich nie ganz vom Unendlichen abwenden, einzelne verlorne Erinnerungen werden von der eingebüßten Heimat zeugen; aber es kommt auf die herrschende Richtung seiner Bestrebungen an.

Die Religion ist die Wurzel des menschlichen Daseins. Wäre es dem Menschen möglich, alle Religion, auch die unbewußte und unwillkürliche zu verläugnen, so würde er ganz Oberfläche werden, und kein Inneres mehr haben. Wenn dieses Centrum verrückt wird, so muß sich folglich darnach die gesammte Wirksamkeit der Gemüths- und Geistes-Kräfte anders bestimmen.

Und dieß ist denn auch im neueren Europa durch die Einführung des Christenthums geschehen. Diese eben so

erhabene als wohlthätige Religion hat die erschöpfte und versunkene alte Welt wiedergeboren; sie ist das lenkende Princip in der Geschichte der neueren Völker geworden; und noch jetzt, da viele ihrer Erziehung entwachsen zu sein wähnen, werden sie in der Ansicht aller menschlichen Dinge weit mehr durch deren Einfluß bestimmt, als sie selbst wißen.

Nächst dem Christenthum ist die Bildung Europas seit dem Anfang des Mittelalters durch die germanische Stammesart der nordischen Eroberer, welche in ein ausgeartetes Menschengeschlecht neue Lebensregung brachten, entschieden worden. Die strenge Natur des Nordens drängt den Menschen mehr in sich selbst zurück, und was der spielenden freien Entfaltung der Sinne entzogen wird, muß bei edlen Anlagen dem Ernste des Gemüths zu Gute kommen. Daher die biedere Herzlichkeit, womit die altdeutschen Völkerschaften das Christenthum aufnahmen, so daß es nirgends so tief in's Innre gedrungen ist, sich so kräftig wirksam bewährt und mit allen menschlichen Gefühlen verwebt hat.

Aus dem rauhen, aber treuen Heldenmuth der nordischen Eroberer entstand durch Beimischung christlicher Gesinnungen das Ritterthum, dessen Zweck darin bestand, die Uebung der Waffen durch heilig geachtete Gelübde vor jedem rohen und niedrigen Mißbrauch der Gewalt zu bewahren, worin sie so leicht verfällt.

Zu der ritterlichen Tugend gesellte sich ein neuer und sittsamerer Geist der Liebe, als einer begeisterten Huldigung für ächte Weiblichkeit, die nun erst als der Gipfel der Menschheit verehrt wurde, und unter dem Bilde jungfräulicher Mütterlichkeit von der Religion selbst aufgestellt, alle Herzen das Geheimniß reiner Liebe ahnden ließ.

Da das Christenthum sich nicht, wie der Götterdienst der alten Welt, mit gewissen äußern Leistungen begnügte, sondern den ganzen inneren Menschen mit seinen leisesten Regungen in Anspruch nahm, so rettete sich das Gefühl der sittlichen Selbständigkeit in das Gebiet der Ehre hinüber: gleichsam einer weltlichen Sittenlehre neben der religiösen, die sich oft im Widerspruche mit dieser behauptete, aber ihr dennoch in so fern verwandt war, daß sie niemals die Folgen berechnete, sondern unbedingt Grundsätze des Handelns heiligte, als Glaubens-Wahrheiten über alle Untersuchung grübelnder Vernunft erhaben.

Ritterthum, Liebe und Ehre sind nebst der Religion selbst die Gegenstände der Naturpoesie, welche sich im Mittelalter in unglaublicher Fülle ergoß, und einer mehr künstlerischen Bildung des romantischen Geistes vorangieng. Diese Zeit hatte auch ihre Mythologie, aus Ritterfabeln und Legenden bestehend, allein ihr Wunderbares und ihr Heroismus war dem der alten Mythologie ganz entgegengesetzt.

Einige Denker, die übrigens die Eigenthümlichkeit der Neueren eben so begreifen und ableiten wie wir, haben das Wesen der nordischen Poesie in die Melancholie gesetzt, und, gehörig verstanden, haben wir nichts hiegegen einzuwenden.

Bei den Griechen war die menschliche Natur selbstgenügsam, sie ahndete keinen Mangel, und strebte nach keiner andern Vollkommenheit, als die sie wirklich durch ihre eigenen Kräfte erreichen konnte. Eine höhere Weisheit lehrt uns, die Menschheit habe durch eine große Verirrung die ihr ursprünglich bestimmte Stelle eingebüßt, und die ganze Bestimmung ihres irdischen Daseins sei, dahin zurückzustreben, welches sie jedoch, sich selbst überlaßen, nicht vermöge. Jene

sinnliche Religion wollte nur äußere vergängliche Segnungen erwerben; die Unsterblichkeit, in so fern sie geglaubt wurde, stand in dunkler Ferne wie ein Schatten, ein abgeschwächter Traum dieses wachen hellen Lebenstages. In der christlichen Ansicht hat sich alles umgekehrt: die Anschauung des Unendlichen hat das Endliche vernichtet; das Leben ist zur Schattenwelt und zur Nacht geworden, und erst jenseits geht der ewige Tag des wesentlichen Daseins auf. Eine solche Religion muß die Ahndung, die in allen gefühlvollen Herzen schlummert, zum deutlichen Bewußtsein wecken, daß wir nach einer hier unerreichbaren Glückseligkeit trachten, daß kein äußerer Gegenstand jemals unsre Seele ganz wird erfüllen können, daß aller Genuß eine flüchtige Täuschung ist. Und wenn nun die Seele gleichsam unter den Trauerweiden der Verbannung ruhend, ihr Verlangen nach der fremd gewordenen Heimat ausathmet, was andres kann der Grundton ihrer Lieder sein als Schwermuth? So ist es denn auch: die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht; jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahndung. Man mißverstehe dieß nicht, als ob Alles in einförmige Klage verfließen, und die Melancholie sich immer vorlaut aussprechen müßte. Wie in der heitern Weltansicht der Griechen die herbe Tragödie dennoch möglich war, so kann auch die aus der oben geschilderten entsprungene romantische Poesie alle Stimmungen bis zur fröhlichsten durchgehen; aber sie wird immer in einem namenlosen Etwas Spuren ihrer Quelle an sich tragen. Das Gefühl ist im Ganzen bei den Neueren inniger, die Phantasie unkörperlicher, der Gedanke beschaulicher geworden. Freilich laufen in der Natur die Gränzen in einander, und die Dinge scheiden sich

nicht so strenge, als man es thun muß, um einen Begriff festzuhalten.

Das griechische Ideal der Menschheit war vollkommene Eintracht und Ebenmaß aller Kräfte, natürliche Harmonie. Die Neueren hingegen sind zum Bewußtsein der inneren Entzweiung gekommen, welche ein solches Ideal unmöglich macht; daher ist das Streben ihrer Poesie, diese beiden Welten, zwischen denen wir uns getheilt fühlen, die geistige und sinnliche, mit einander auszusöhnen und unauflöslich zu verschmelzen. Die sinnlichen Eindrücke sollen durch ihr geheimnißvolles Bündniß mit höheren Gefühlen gleichsam geheiligt werden, der Geist hingegen will seine Ahndungen oder unnennbaren Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung sinnbildlich niederlegen.

In der griechischen Kunst und Poesie ist ursprüngliche bewußtlose Einheit der Form und des Stoffes; in der neueren, so fern sie ihrem eigenthümlichen Geiste treu geblieben, wird innigere Durchdringung beider als zweier Entgegengesetzten gesucht. Jene hat ihre Aufgabe bis zur Vollendung gelöset; diese kann ihrem Streben ins Unendliche hin nur durch Annäherung Genüge leisten, und ist wegen eines gewissen Scheins von Unvollendung um so eher in Gefahr, verkannt zu werden.

Es würde uns zu weit führen, in den einzelnen Künsten, der Architektur, Musik und Malerei (eine eigenthümliche Skulptur haben die Neueren gar nicht gehabt) die angedeuteten Merkmale nachzuweisen, ihren Gegensatz mit der Gestaltung derselben Künste bei den Alten zu zeigen, und ihr verwandtes Streben ergründen zu wollen.

Auch die Gattungen und Formen der romantischen Poesie überhaupt können wir hier nicht näher betrach-

ten, sondern müßen zu unserm Zweck, der dramatischen Kunst und Litteratur, zurückkehren. Die Eintheilung dieser, wie der übrigen Kunstfächer in die antike und romantische, zeichnet uns den Gang vor, den wir zu nehmen haben.

Zuerst reden wir von den Alten; dann von ihren Nachahmern, ächten oder vermeinten Nachfolgern unter den Neueren; endlich von denjenigen Dichtern unter den letzten, welche, unbekümmert um die klassischen Vorbilder oder auch mit wißentlicher Abweichung von ihnen, ihren eigenen Weg gegangen sind.

Unter den alten Dramatikern sind die Griechen die eigentlich wichtigen. Die Römer waren in diesem Fache in der früheren Epoche bloße Uebersetzer der Griechen, nachher Nachahmer und nicht immer glückliche Nachahmer. Ueberdieß hat sich weniger von ihnen erhalten. Unter den neueren Völkern hat sich das Bestreben, die alte Bühne wieder herzustellen und, wo möglich, zu vervollkommnen besonders bei den Italiänern und Franzosen thätig gezeigt. Mehr oder weniger sind auch bei den übrigen, besonders späterhin, einzelne Versuche der Art im Tragischen gemacht worden; hingegen für das Lustspiel ist allerdings die Form der Gattung, wie wir sie beim Plautus und Terenz finden, durchgängiger herrschend gewesen. Von beabsichteten Nachbildungen des antiken Trauerspiels ist die tragische Bühne der Franzosen unter allen die glänzendste Erscheinung, welche den größten Ruf erworben und also auch die aufmerksamste Prüfung verdient. An diese schließen sich dann neuere Italiäner, z. B. Metastasio nnd Alfieri, an. Das romantische Schauspiel, welches man, genau genommen, weder Tragödie noch Komödie im Sinne der Alten nennen kann, ist nur bei den Englän-

dern und Spaniern einheimisch gewesen, und zwar hat es zu gleicher Zeit bei beiden, vor etwas mehr als zweihundert Jahren, hier durch Shakspeare, dort durch Lope de Vega zu blühen angefangen.

Die deutsche Bühne ist die jüngste von allen, sie hat die mannichfaltigsten Einwirkungen von ihren sämmtlichen Vorgängern erfahren: wir werden also am schicklichsten zuletzt auf sie kommen, und so ihre bisherigen Richtungen am besten beurtheilen und fernere Aussichten für sie eröffnen können.

Wenn ich die Geschichte der griechischen und römischen, dann der italiänischen und französischen, endlich der englischen und spanischen Bühne in den wenigen Stunden, welche diesen Vorträgen bestimmt sind, durchzugehen verspreche, so versteht sich, daß ich nur Uebersichten davon geben kann, welche das Wesentliche unter allgemeine Gesichtspunkte zusammenfaßen. Wiewohl ich mich auf Eine Gattung der Poesie beschränke, so ist die Masse des darin Vorhandenen immer noch unübersehlich, und würde es bleiben, wenn ich auch wiederum nur eine Unterart hervorhöbe. Man könnte sich an Nachspielen todt lesen. In den gewöhnlichen Litterargeschichten stehen die Dichter Einer Sprache und Einer Gattung ohne alle Unterscheidung neben einander aufgezählt, ungefähr wie die assyrischen oder ägyptischen Könige in den alten Universal-Historien. Es giebt Leute, die eine unüberwindliche Leidenschaft für Büchertitel haben, und ihnen wird billig gegönnt, deren Zahl durch Bücher über Büchertitel zu vermehren. Eigentlich ist es aber doch, als ob man in der Geschichte eines Krieges alle Soldaten hernennen wollte, die in Reih und Glied mitgefochten haben. Man spricht nur von den Feldherrn und von denen, welche ausgezeichnete

Thaten verrichtet. Gleichermaßen sind auch die Schlachten des menschlichen Geistes, wenn ich so sagen darf, nur durch wenige genialische Helden gewonnen worden. Die Geschichte der Entwickelung der Kunst, und ihrer verschiedenen Gestaltungen läßt sich daher in der Charakteristik einer nicht großen Anzahl schöpferischer Geister darstellen.

Zweite Vorlesung.

Begriff des Dramatischen. Ueberblick des Theaters bei allen Nationen. Theatralische Wirkung. Wichtigkeit der Schaubühne.

Ehe wir nun auf das Geschichtliche nach obigem Entwurfe eingehen, wird es nöthig sein, eine kurze Erörterung der Grundbegriffe des Dramatischen, Theatralischen, Tragischen und Komischen voranzuschicken.

Was ist dramatisch? Die Antwort dürfte Vielen sehr leicht dünken: wo verschiedene Personen redend eingeführt werden, der Dichter aber in eigner Person gar nicht spricht. Dieß ist indessen nur die erste äußere Grundlage der Form; sie ist dialogisch. Wenn die Personen zwar Gedanken und Gesinnungen gegen einander äußern, aber ohne eine Veränderung in dem Mitredenden zu bewirken, wenn beide am Ende sich in derselben Gemüthsverfaßung finden, wie zu Anfange, so kann das Gespräch durch seinen Inhalt merkwürdig sein, aber es erregt kein dramatisches Interesse. Ich will dieß an einer ruhigeren, nicht für die Schaubühne bestimmten Gattung, dem philosophischen Dialog, deutlich machen. Wenn beim Plato Sokrates den aufgeblasenen Sophisten Hippias befragt, was das Schöne sei, dieser anfangs

mit einer oberflächlichen Antwort gleich bei der Hand ist, nachher aber durch die verkleideten Einwendungen des Sokrates genöthigt wird, seine erste Erklärung aufzugeben, und nach andern Begriffen umher zu tappen, endlich gar beschämt und unwillig über den überlegenen Weisen, welcher ihm seine Unwißenheit bewiesen hat, das Feld zu räumen, so ist dieß Gespräch nicht bloß philosophisch unterrichtend, sondern es unterhält als ein kleines Drama. Und mit Recht hat man diese lebendige Bewegung in dem Gedankengange, diese Spannung auf den Ausgang, mit Einem Wort das Dramatische an den Dialogen des Plato gerühmt.

Hieraus läßt sich nun schon der große Reiz der dramatischen Poesie begreifen. Thätigkeit ist der wahre Genuß des Lebens, ja das Leben selbst. Bloß leidende Genüße können in eine dumpfe Behaglichkeit einwiegen, wobei aber doch, wenn irgend innere Regsamkeit da ist, die Langeweile nicht ausbleiben kann. Die meisten Menschen sind nun durch ihre Lage, oder auch, weil sie ungemeiner Anstrengungen nicht fähig sind, in einen engen Kreiß unbedeutender Thätigkeiten festgebannt. Ihre Tage wiederholen sich nach dem einschläfernden Gesetz der Gewohnheit, ihr Leben rückt nur unmerklich fort, und wird aus einem reißenden Strome, den die ersten Leidenschaften der Jugend gebildet hatten, zu einem stehenden Sumpf. Aus dem Mißbehagen, das sie darüber empfinden, suchen sie sich durch allerlei Spiele zu retten, welche immer in einer willkürlich aufgegebenen, mit Schwierigkeiten kämpfenden, dennoch leichten Geschäftigkeit bestehen. Unter allen Spielen ist aber das Schauspiel unstreitig das unterhaltendste. Wir sehen handeln, wenn wir nicht selbst bedeutend handeln können. Der höchste Gegenstand menschlicher Thätigkeit ist der Mensch, und im Schau-

spiele sehen wir Menschen in freundlichem oder feindseligem Verkehr ihre Kräfte an einander meßen, als verständige und sittliche Wesen durch ihre Meinungen, Gesinnungen und Leidenschaften auf einander einwirken, und ihre Verhältnisse gegenseitig entscheidend bestimmen. Durch Absonderung alles nicht zum Wesen der Sache gehörigen, alles dessen, wodurch in der Wirklichkeit die täglichen Bedürfnisse und die kleinliche Geschäftigkeit, welche sie fordern, den Fortschritt wesentlicher Handlungen unterbrechen, weiß die Kunst des Dichters vieles die Aufmerksamkeit und Erwartung Spannende in einen engen Raum zusammenzudrängen. Auf diese Art giebt er uns ein verjüngtes Bild des Lebens, einen Auszug des Beweglichen und Fortrückenden im menschlichen Dasein.

Dieß ist noch nicht alles. Schon in einer lebhaften mündlichen Erzählung pflegt man die Personen häufig redend einzuführen, und darnach Ton und Stimme zu wechseln. Allein die Lücken, welche diese Reden noch in der Anschaulichkeit der erzählten Geschichte laßen würden, füllt der Erzähler durch Schilderung der begleitenden Handlungen oder andrer Vorfälle in seinem eignen Namen aus. Auf dieses Hülfsmittel thut der dramatische Dichter Verzicht, er findet aber reichlichen Ersatz dafür in folgender Erfindung. Er verlangt, daß jede seiner mithandelnden Personen durch einen wirklichen Menschen vorgestellt werde; daß dieser an Geschlecht, Alter und Gestalt so viel möglich den Voraussetzungen von seinem erdichteten Wesen gleiche, ja dessen ganze Eigenthümlichkeit annehme: daß er jede Rede mit dem angemessenen Ausdruck der Stimme, der Mienen und Geberden begleite, und die äußerlichen Handlungen hinzufüge, welche sonst, um den Zuhörern klar zu werden, der Erzählung bedürfen würden. Noch mehr: diese Stellvertreter der

Geschöpfe seiner Einbildungskraft sollen auch in der, ihrem angenommenen Stande, Zeitalter und Landesart entsprechenden Tracht erscheinen; theils um ihnen noch mehr zu gleichen, theils weil auch in den Kleidungen etwas Charakteristisches liegt. Endlich will er sie von einem Ort umgeben sehen, welcher dem, wo nach seiner Dichtung die Handlung vorgefallen sein soll, einigermaßen ähnlich sei, weil dieß ebenfalls zur Anschaulichkeit beiträgt: er stellt sie auf eine Scene. Dieß alles führt uns auf den Begriff des Theaters. Es ist offenbar, daß in der Form der dramatischen Poesie, d. h. in der Vorstellung einer Handlung durch Gespräche ohne alle Erzählung, die Anforderung des Theaters als ihrer nothwendigen Ergänzung schon liegt. Wir geben zu, daß es dramatische Werke giebt, die von ihren Verfaßern ursprünglich nicht für die Bühne bestimmt worden sind, die auch auf ihr keine sonderliche Wirkung machen würden, während sie sich vortrefflich lesen laßen. Ich bezweifle jedoch gar sehr, ob sie auf jemanden, der nie ein Schauspiel gesehn, auch keine Beschreibung davon gehört hätte, einen eben so lebendigen Eindruck machen würden als auf uns. Wir sind schon darauf geübt, beim Lesen dramatischer Werke uns die Aufführung hinzu zu denken.

Die Erfindung der Schauspielkunst und des Theaters scheint sehr nahe zu liegen. Der Mensch hat eine große Anlage zur Mimik; indem er sich lebhaft in die Lage, Gesinnungen und Leidenschaften Andrer versetzt, verähnlicht er sich ihnen, selbst unwillkürlich, in seinem Aeußeren. Die Kinder gehen beständig aus sich heraus: es ist eins ihrer Lieblingsspiele, die Erwachsenen vorzustellen, welche sie Gelegenheit haben zu beobachten, oder auch sonst was ihnen einfällt; und bei der glücklichen Biegsamkeit ihrer Einbil=

dungskraft muß ihnen alles taugen, um sie mit den Kennzeichen der angenommenen Würde, sei es eines Vaters, eines Schulmeisters oder eines Königs, auszustatten. Der einzige zur Erfindung des Schauspiels erforderliche Schritt, nämlich die mimischen Elemente und Bruchstücke aus dem geselligen Leben auszuscheiden, und sie ihm gegenüber in Eine Masse versammelt aufzustellen, ist aber dennoch bei vielen Völkern nicht geschehen. In den sehr ausführlichen Beschreibungen des alten Aegyptens beim Herodot und Andern erinnere ich mich keiner Spur hievon. Die Etrusker hingegen, sonst in Vielem den Aegyptiern so ähnlich, haben schon theatralische Spiele gehabt, und, seltsam genug, hat sich der etruskische Name für einen Schauspieler, histrio, in lebenden Sprachen bis auf die neueste Zeit erhalten. Das ganze vordere asiatische Morgenland, die Araber und Perser kennen bei einer sonst so reichen poetischen Litteratur, keine Schauspiele. Europa im Mittelalter ebenfalls nicht: nach der Einführung des Christenthums waren die unter den Griechen und Römern hergebrachten Schauspiele abgeschafft worden, theils weil sie auf heidnische Vorstellungsarten Bezug hatten, theils weil sie in eine freche Sittenlosigkeit ausgeartet waren; und nachher kamen sie ungefähr tausend Jahre lang nicht wieder auf. Noch im vierzehnten Jahrhundert finden wir im Boccaz, der uns doch sonst sehr genau die ganze Verfaßung des geselligen Lebens schildert, keine Spur von Schauspielen. An deren Stelle hatte man bloß die Conteurs, Menestriers und Jongleurs. Auf der andern Seite läßt sich keineswegs annehmen, daß die Erfindung des Schauspiels nur einmal in der Welt gemacht worden, und immer von einem Volke dem andern überliefert sei. Die englischen Weltumsegler melden, daß sie bei den Insulanern der Süd-

see, die in aller geistigen Fähigkeit und Bildung noch auf einer so niedrigen Stufe stehn, dennoch ein rohes Schauspiel sahen, worin ein gewöhnliches Ereigniß des Lebens zur Belustigung nachgeahmt wurde. Um zum andern Aeußersten überzugehen: bei einem Volke, dessen gesellige Verfaßung und geistige Ausbildung unläugbar aus einem entfernten Alterthume herstammt, bei den Indiern, hat es Schauspiele gegeben, lange ehe sie irgend eine fremde Einwirkung erfuhren. Sie haben, wie in Europa erst kürzlich bekannt geworden, eine reichhaltige dramatische Litteratur, deren Alter gegen zweitausend Jahre hinaufgeht. Von ihren Schauspielen kennen wir als Probe bis jetzt nur die liebliche Sakuntala, welche, bei dem fremden klimatischen Colorit, im Bau des Ganzen eine so auffallende Aehnlichkeit mit unserm romantischen Schauspiel hat, daß man argwöhnen sollte, der englische Uebersetzer Jones habe aus Vorliebe für den Shakspeare auf diese Aehnlichkeit hingearbeitet, wenn nicht andre Gelehrte seine Treue bestätigten. Die Schauspielkunst scheint in Indien eine Lieblings-Unterhaltung am Hofe einheimischer Fürsten gewesen zu sein; und dazu eignete sie sich durch die Feinheit des gesellschaftlichen Tones, die darin vorwaltet. Besonders wird Ujjayini (Ougein) als ein Sitz dieser Kunst genannt. Unter mahomedanischen Beherrschern mußte sie verschwinden: die Landessprache war ihnen fremd, da das Persische die Sprache der Höfe geworden war; die mit der Dichtung so eng verwebte Mythologie stritt mit ihren Religionsbegriffen. Ueberhaupt giebt es keine dem Islamismus ergebene Nation, die in der dramatischen Poesie etwas geleistet, oder nur einen Begriff davon gehabt hätte. Die Chinesen hingegen haben ihr stehendes National-Theater; vermuthlich in jeder Hinsicht stehend; ich zweifle nicht, daß

sie in der Feststellung willkürlicher Regeln und der feinen Beobachtung unbedeutender Convenienzen die correctesten Europäer weit hinter sich laßen. — Als nach dem Mittelalter die neue europäische Schaubühne im fünfzehnten Jahrhundert mit allegorischen und geistlichen Stücken, Moralitäten und Mysterien genannt, anhob, geschah dieß wohl ohne alle von den klassischen Dramatikern empfangene Anregung, welche erst später in Umlauf kamen. In jenen rohen Anfängen lag der Keim des romantischen Drama, als einer eigenthümlichen Erfindung.

Bei dieser großen Verbreitung theatralischer Unterhaltungen ist es wiederum auffallend, wie weit sonst in gleichem Grade geistvolle Nationen im dramatischen Talent von einander abstehen, so daß dieses etwas specifisch Eignes, von der Gabe der Poesie überhaupt noch wesentlich Verschiedenes, zu sein scheint. Der Gegensatz der Griechen und Römer hierin darf uns nicht wundern, denn die Griechen waren durchaus ein künstlerisches, die Römer ein praktisches Volk. Bei den letzteren wurden die schönen Künste nur als ein verderblicher, Ausartung andeutender und sie befördernder Luxus eingeführt. Diesen Luxus trieben sie in Ansehung des Theaters so in's Große, daß die Vollkommenheit im Wesentlichen über den ausschmückenden Zuthaten bald versäumt werden mußte. Auch unter den Griechen war das dramatische Talent nichts weniger als allgemein: in Athen war das Theater erfunden, in Athen wurde es ausschließend vervollkommt. Die dorischen Dramen des Epicharmus machen hiebei wohl nur eine geringe Ausnahme. Alle großen dramatischen Schöpfer der Griechen sind in Attika geboren, haben sich in Athen gebildet. So weit die griechische Nation verbreitet war, mit so viel Glück sie fast überall die

schönen Künste ausübte, so wußte sie doch außer Athen nur die Hervorbringungen der attischen Bühne zu bewundern, ohne mit ihr wetteifern zu können.

Aeußerst befremdlich ist der große Unterschied in diesem Stücke zwischen den Spaniern und ihren Nachbaren, ihren Stamm- und Sprachverwandten, den Portugiesen. Die Spanier haben eine unermeßlich reiche dramatische Litteratur, ihre Dramatiker gleichen an Fruchtbarkeit den griechischen, von denen oft über hundert Stücke genannt werden. Wie man sie auch sonst beurtheilen möge, die Erfindungskraft hat ihnen noch niemand abgesprochen; man hat sie nur allzu sehr durch die That anerkannt, indem Italiäner, Franzosen, Engländer, die sinnreichen Erfindungen der Spanier benutzt haben, oft ohne die Quelle anzugeben. Die Portugiesen hingegen, die in andern Dichtarten mit den Spaniern wetteifern, haben fast nichts in diesem Fache gethan, ja nicht einmal ein National-Theater gehabt, sondern herumziehende spanische Schauspieler kehrten bei ihnen ein, und sie ließen sich lieber auf der Bühne eine fremde, ohne Erlernung doch nicht ganz verständliche Mundart gefallen, als daß sie selbst hätten erfinden oder wenigstens übersetzen und nachahmen sollen.

Auch unter den vielen künstlerischen und litterarischen Talenten der Italiäner ist das dramatische keineswegs das hervorstechende, und dieser Mangel scheint ihnen beinahe von den Römern angeerbt zu sein, so wie sich das bei ihnen einheimische große mimische Talent zum Possenhaften ebenfalls aus den ältesten Zeiten herschreibt. Die aus dem Stegreif gedichteten fabulae Atellanae, die einzige ursprünglich einheimische dramatische Form der Römer, mochten in Absicht auf den Plan nicht vollkommner sein, als die sogenannte

commedia dell' arte, das Lustspiel aus dem Stegreif mit stehenden Maskenrollen; in den alten Saturnalien lag vermuthlich der Keim des heutigen Carnavals, einer ganz italiänischen Erfindung. Bei den Italiänern kam daher auch die Oper und das Ballet auf: theatralische Ergötzungen, wobei die dramatische Bedeutung gänzlich der Musik und dem Tanz untergeordnet wird.

Wenn der deutsche Geist im dramatischen Fache sich nicht mit der gleichen Fülle und Leichtigkeit entwickelt hat, wie in andern Theilen der Litteratur, so rührt dieser Mangel vielleicht von einer wahren Eigenschaft her. Die Deutschen sind ein speculatives Volk, d. h. sie wollen dem Wesen von allem, womit sie sich beschäftigen, durch Nachdenken auf den Grund kommen. Eben deswegen sind sie nicht praktisch genug: denn um entschloßen und mit Fertigkeit zu handeln, muß man endlich einmal ausgelernt zu haben glauben, und nicht immer zur Prüfung der Theorie seines Geschäftes zurückkehren; man muß sich sogar in einer gewissen Einseitigkeit des Begriffs festgesetzt haben. In der Einrichtung und Führung eines Schauspiels soll aber der praktische Geist herrschen: dem dramatischen Dichter ist es nicht vergönnt begeistert zu träumen, er muß den geradesten Weg zu seinem Ziele gehen; und der Deutsche verliert so leicht sein Ziel über dem Wege dahin aus den Augen. Ferner darf und muß im Drama die Nationalität am entschiedensten hervortreten, und die deutsche Nationalität ist bescheiden, sie macht sich nicht vorlaut geltend; mit dem edlen Bestreben, alle fremde Vortrefflichkeit zu kennen und sich anzueignen, ist nicht selten Geringschätzung des eignen Werthes verbunden. Darum hat unsre Bühne in Form und Gehalt oft mehr als billig fremde Einflüße erfahren. Unsre Aufgabe ist aber

nicht, das griechische oder französische, das spanische oder englische Theater bloß leidend zu wiederholen, sondern wir suchen, wie mich dünkt, eine Form, welche das wahrhaft Poetische aller jener Formen, mit Ausschließung des auf herkömmliche Uebereinkunft Gegründeten in sich enthalte; im Gehalte aber soll deutsche Nationalität vorwalten.

Nach diesem flüchtigen, gleichsam auf die Landkarte der dramatischen Litteratur geworfenen Blicke kehren wir zur Erörterung der Grundbegriffe zurück. Da, wie wir oben gezeigt haben, schon in der dramatischen Form die Voraussetzung der sichtbaren Darstellung und der Anspruch darauf liegt, so kann ein dramatisches Werk immer aus einem doppelten Gesichtspunkte betrachtet werden, in wie fern es poetisch, und in wie fern es theatralisch ist. Eines kann sehr wohl vom andern getrennt sein. Man mißverstehe hier nicht den Ausdruck poetisch: nicht vom Versbau und vom Schmuck der Sprache ist die Rede; damit wird, ohne höhere Belebung, auf der Bühne gerade am wenigsten geleistet, sondern von der Poesie im Geist und der Anlage eines Stücks; und diese kann in hohem Grade stattfinden, wenn es auch in Prosa geschrieben wäre, so wie umgekehrt. Wodurch wird nun ein Drama poetisch? Unstreitig eben dadurch, wodurch es auch Werke anderer Gattungen werden. Zuerst soll es ein zusammenhängendes, in sich geschloßenes befriedigendes Ganzes sein. Allein dieß ist nur die negative Bedingung der Form eines Kunstwerkes, wodurch es von den in einander verfließenden und nie ganz für sich bestehenden Erscheinungen der Natur ausgesondert wird. Zum poetischen Gehalte ist erforderlich, daß es Ideen, d. h. nothwendige und ewig wahre Gedanken und Gefühle, die über das irdische Dasein hinausgehen, in sich abspiegle und bildlich zur

Anschauung bringe. Welche Ideen dieß in den verschiedenen dramatischen Gattungen sein sollen und können, das wird in der Folge der Gegenstand unserer Untersuchung sein; im Gegentheil werden wir auch zeigen, wie durch deren Abwesenheit ein Drama etwas ganz Prosaisches und Empirisches, d. h. bloß mit dem Verstande aus der Beobachtung des Wirklichen Zusammengestelltes wird.

Wodurch wird aber ein dramatisches Werk theatralisch, d. h. geschickt auf der Bühne mit Vortheil zu erscheinen? Ob es diese Eigenschaft besitzt, das ist im einzelnen Falle oft schwierig zu entscheiden. Besonders pflegt viel darüber hin und her gestritten zu werden, wenn die Eigenliebe der Schriftsteller und Schauspieler mit in's Spiel kömmt; jeder schiebt die Schuld des Mißlingens auf den andern, und der, welcher die Sache des Dichters vertritt, beruft sich dann auf eine Vollkommenheit der Darstellung auf der Bühne, die er in Gedanken hat, und wozu die Mittel eben nicht vorhanden sind. Im Allgemeinen aber ist die Beantwortung dieser Frage nicht so schwer. Die Aufgabe ist, auf eine versammelte Menge zu wirken, ihre Aufmerksamkeit zu spannen, ihre Theilnahme zu erregen. Der Dichter hat also einen Theil seines Geschäftes mit dem Volksredner gemein. Wodurch gelangt der letzte vornehmlich zu seinem Zweck? Durch Klarheit, Raschheit und Nachdruck. Alles was das gewöhnliche Maß von Geduld und von Faßungskraft übersteigt, muß er sorgfältig vermeiden. Ferner: viele versammelte Menschen sind sich gegenseitig eine Zerstreuung, so lange ihr Ohr und Auge noch nicht auf ein gemeinschaftliches Ziel außer ihrem Kreiße hingelenkt ist. Daher muß der dramatische Dichter sowohl als der Volksredner seine Zuhörer gleich vom Anfange durch starke Eindrücke aus sich

heraus versetzen, er muß ihrer Aufmerksamkeit gleichsam körperlich gebieten. Es giebt eine Art von Poesie, die ein zu einsamer Beschaulichkeit gestimmtes Gemüth leise anregt, ungefähr wie gelinde Lüfte Accorde aus einer Aeolsharfe hervorrufen. Diese Poesie, wie vortrefflich sie sonst sein möchte, würde ohne andre Begleitung auf der Bühne ungehört verhallen. Die schmelzende Harmonika ist nicht dazu gemacht, den Tritt eines Heeres zu ordnen und anzufeuern. Dazu gehören durchdringende Instrumente, besonders aber ein entschiedener Rhythmus, der den Pulsschlag beschleunigt, und das sinnliche Leben in rascheren Schwung setzt. Diesen Rhythmus in der Fortbewegung eines Dramas sichtbar zu machen, ist das Haupterforderniß. Ist dieß einmal gelungen, dann darf der Dichter sich schon eher in seiner raschen Laufbahn verweilen, und seiner Neigung nachhängen. Es giebt Punkte, wo die entfaltetste oder geschmückteste Erzählung, die begeistertste Lyrik, die tiefsinnigsten Gedanken und entferntesten Andeutungen, die sinnreichsten Spiele des Witzes, die glänzendsten einer gaukelnden und in den Lüften schwebenden Phantasie schon an ihrer Stelle sind, und wo die vorbereiteten Zuhörer, auch solche, die nicht ganz faßen können, diesem allem mit begierigen Ohr folgen werden, wie einer zu ihrer Stimmung passenden Musik. Hiebei ist die große Kunst des Dichters, die Wirkung der Gegensätze zu benutzen, wodurch es möglich wird, ruhige Stille, in sich gekehrte Betrachtung, ja die nachläßige Hingegebenheit der Erschöpfung, eben so auffallend hervorzuheben, als in andern Fällen die gewaltsamste Bewegung, den heftigsten Sturm der Leidenschaften. In Ansehung des Theatralischen dürfen wir aber doch nicht vergeßen, daß dabei immer etwas in Bezug auf die Fähigkeiten und Neigungen der Zuhörer bestimmt

werden muß, also nach den Nationen überhaupt und nach dem jedesmal vorhandenen Grade von Kunstbildung wechselt. Die dramatische Poesie ist gewissermaßen die weltlichste von allen Gattungen, denn aus der Stille eines begeisterten Gemüths scheut sie sich nicht unter das regste Gewühl des geselligen Lebens hinauszutreten. Der dramatische Dichter muß mehr als irgend ein andrer um äußere Gunst, um lauten Beifall buhlen. Aber billig soll er sich nur scheinbar zu seinen Zuhörern herablaßen, in der That aber sie zu sich emporheben.

Bei der Wirkung auf eine versammelte Menge verdient noch folgender Umstand erwogen zu werden, um ihre ganze Wichtigkeit einzusehen. Im gewöhnlichen Umgange zeigen die Menschen einander nur ihre Außenseite. Mißtrauen oder Gleichgültigkeit halten sie davon zurück, andere in ihr Inneres schauen zu laßen, und von dem, was unserm Herzen am nächsten liegt, mit einiger Rührung und Erschütterung zu sprechen, würde dem Ton der feinen Gesellschaft nicht angemeßen sein. Der Volksredner und der dramatische Dichter finden das Mittel, diese Schranken conventioneller, durch die Sitte vorgeschriebner Zurückhaltung einzureißen. Indem sie ihre Zuhörer in so lebhafte Gemüthsbewegungen versetzen, daß die äußeren Zeichen davon unwillkürlich hervorbrechen, nimmt jeder an den Uebrigen die gleiche Rührung wahr, und so werden Menschen, die sich bisher fremd waren, plötzlich auf einen Augenblick zu Vertrauten. Die Thränen, welche der Redner oder Schauspieldichter sie für einen verläumdeten Unschuldigen, für einen in den Tod gehenden Helden zu vergießen nöthigt, befreunden, verbrüdern sie alle. Es ist unglaublich, welche verstärkende Kraft die sichtbare Gemeinschaft Vieler für ein inniges Gefühl hat, das sich

sonst gewöhnlich in die Einsamkeit zurückzieht, oder nur in freundschaftlicher Zutraulichkeit offenbart. Der Glaube an dessen Gültigkeit wird durch seine Verbreitung unerschütterlich, wir fühlen uns stark unter so vielen Mitgenoßen, und alle Gemüther fließen in einen großen unwiderstehlichen Strom zusammen. Eben deswegen ist aber das Vorrecht, auf die versammelte Menge wirken zu dürfen, einem sehr gefährlichen Mißbrauche ausgesetzt. Wie man sie für das Edelste und Beste uneigennützig begeistern kann, so läßt sie sich auf der andern Seite auch in sophistischen Truggeweben verstricken, und von dem Schimmer falscher Seelengröße blenden, deren ehrgeizige Verbrechen als Tugend, ja als Aufopferung geschildert werden. Unter den gefälligen Einkleidungen der Redekunst und Poesie schleicht sich die Verführung unmerklich in die Ohren und Herzen ein. Vor Allem hat sich der komische Dichter zu hüten, da er vermöge seiner Aufgabe immer an dieser Klippe hinstreift, daß er nicht dem Gemeinen und Niedrigen in der menschlichen Natur Luft mache, sich zuversichtlich zu äußern: ist durch den Anblick der Gemeinschaft auch in solchen unedlen Neigungen die Scham einmal überwunden, welche sie gewöhnlich in die Gränzen der Anständigkeit zurückdrängt, so bricht das Wohlgefallen am Schlechten bald mit zügelloser Frechheit los.

Diese demagogische Kraft im Guten und Bösen hat billig von jeher die Aufmerksamkeit der Gesetzgeber auf das Schauspiel gerichtet. Durch mancherlei Anstalten haben die Staaten gesucht, es nach ihren Zwecken zu lenken, und dem Mißbrauche vorzubeugen. Die Aufgabe dabei ist, die zum Gedeihen schöner Kunst nöthige ungezwungene Bewegung mit den Rücksichten zu vereinbaren, welche die jedesmalige Staats- und Sitten-Verfaßung fordern. In Athen blühte

das Theater unter dem Schutze des Götterdienstes in fast unbegränzter Freiheit auf, und die öffentliche Sittlichkeit bewahrte es eine Zeit lang vor Ausartung. Die nach unsern Sitten und Ansichten unbegreiflich ungebundenen Komödien des Aristophanes, worin der Staat und das Volk selbst ohne Schonung lächerlich gemacht wurden, waren das Siegel der athenischen Volksfreiheit. Plato hingegen, der in eben diesem Athen lebte, und den Verfall der Kunst schon unter seinen Augen oder voraus sah, wollte die dramatischen Dichter ganz aus seiner idealischen Republik verbannt wißen. Wenige Staaten haben für nöthig erachtet, dieß strenge Verdammungs-Urtheil zu unterschreiben; allein wenige haben auch gut gefunden, das Theater ohne alle Aufsicht sich selbst zu überlaßen. In manchen christlichen Ländern ist die dramatische Kunst gewürdiget worden, der Religion die Hand bieten zu dürfen, indem sie geistliche Stoffe behandelte; besonders in Spanien hat der Wetteifer hierin manche Werke hervorgebracht, welche gewiß weder die Andacht noch die Poesie verläugnen wird. In andern Staaten, unter andern Umständen, hat man dieß anstößig und bedenklich gefunden. Wo aber eine vorgängige Aufsicht, nicht bloß Verantwortlichkeit des Dichters und Schauspielers hintennach für das auf der Bühne zur Schau gebrachte, nöthig erachtet wird, da ist sie vielleicht gerade darauf am schwierigsten anzuwenden, wo sie doch am wichtigsten wäre: nämlich auf den Geist und den Gesammt-Eindruck eines Stücks. Vermöge der Natur der dramatischen Kunst muß der Dichter seinen Personen manches in den Mund legen, was er keinesweges zu billigen meinet, er begehrt in Ansehung seiner Gesinnungen nach dem Zusammenhange des Ganzen beurtheilt zu werden. Es könnte hingegen auch sein, daß ein Stück in Absicht auf

die einzelnen Reden ganz unanstößig wäre, und jeder bloß hierauf gerichteten Prüfung entgienge, während es im Ganzen doch schädliche Wirkungen bezweckte. Wir haben gerade in unsern Zeiten Schauspiele genug erlebt, und sie haben in Europa Glück gemacht, die von Aufwallungen des guten Herzens und Streichen des Edelmuthes überfließen, und worin für einen schärferen Blick dennoch die versteckte Absicht des Verfaßers unverkennbar ist, die Strenge sittlicher Grundsätze und die Ehrerbietung vor dem, was dem Menschen heilig sein soll, zu untergraben, und dadurch die schlaffe Weichlichkeit seiner Zeitgenoßen für sich zu bestechen. Wenn jemand hingegen sich mit der sittlichen Vertheidigung des so übel berüchtigten Aristophanes befaßen wollte, dessen Ausgelaßenheit im Einzelnen nach unsern Begriffen ganz unzuläßig scheint, so würde er auf die Absicht des Ganzen seiner Stücke gehen müßen, worin er sich wenigstens als einen vaterländisch gesinnten Bürger bewährt.

Alles Obige zweckt darauf ab, die Wichtigkeit des Gegenstandes unserer Betrachtungen einleuchtend zu machen. Das Theater, wo der Zauber mehrerer Künste vereinigt wirken kann; wo die erhabenste und tiefsinnigste Poesie zuweilen die gebildetste Schauspielkunst zur Dolmetscherin hat, die Schauspielkunst, welche zugleich Beredsamkeit und bewegliches Gemälde ist; während die Architektur eine glänzende Einfaßung und die Malerei ihre perspectivischen Täuschungen herleiht, und auch die Musik zu Hülfe gerufen wird, um die Gemüther zu stimmen, oder die schon ergriffenen durch ihre Anklänge noch mächtiger zu treffen; das Theater endlich, wo die gesammte gesellige und künstlerische Bildung, welche eine Nation besitzt, die Frucht von Jahrhunderte lang fortgesetzten Bestrebungen, in wenigen Stunden zur Erscheinung

gebracht werden kann: das Theater, sage ich, hat einen außerordentlichen Reiz für alle Alter, Geschlechter und Stände, und war immer die Lieblings-Ergötzung geistreicher Völker. Hier sieht der Fürst, der Staatsmann und Heerführer die großen Weltbegebenheiten der Vorzeit, denen ähnlich, in welchen er selbst mitwirken konnte, nach ihren inneren Triebfedern und Beziehungen entfaltet; der Denker findet Anlaß zu den tiefsten Betrachtungen über die Natur und Bestimmung des Menschen; der Künstler folgt mit lauschendem Blick den vorüberfliehenden Gruppen, die er seiner Phantasie als Keime künftiger Gemälde einprägt; die empfängliche Jugend öffnet ihr Herz jedem erhebenden Gefühl; das Alter verjüngt sich durch Erinnerung: die Kindheit selbst sitzt mit ahndungsvoller Erwartung vor dem bunten Vorhange, der rauschend aufrollen soll, um noch unbekannte Wunderdinge zu enthüllen; alle finden Erholung und Aufheiterung, und werden auf eine Zeit lang der Sorgen und des täglichen Drucks ihrer Lebensweise enthoben. Da nun aber die dramatische Kunst sammt den begleitenden und zu ihrem Dienst verwendeten Künsten durch Vernachläßigung und gegenseitige Herabstimmung der Künstler und des Publicums dergestalt ausarten kann, daß das Theater zur gemeinsten und geistlosesten, ja zu einer wahrhaft verderblichen Zeittödtung herabsinkt, so ist es gewiß nicht bloß auf eine flüchtige Unterhaltung abgesehen, wenn wir uns hier mit Betrachtung der Werke, welche die ausgezeichnetsten Völker in ihren schönsten Zeiten dafür hervorgebracht, und mit den Mitteln beschäftigen wollen, eine so bedeutende Kunst zu vervollkommnen.

Dritte Vorlesung.

Wesen des Tragischen und Komischen. Ernst und Scherz. In wie fern Bekanntschaft mit den Alten ohne Kenntniß der Ursprache möglich sei. Winckelmann. Flache Urtheile Neuerer über die Griechen. Plan des Folgenden.

Die Wichtigkeit unsers Gegenstandes glaube ich hinlänglich dargethan zu haben. Jetzt wende ich mich zu einer vorläufigen Betrachtung über die beiden entgegengesetzten Gattungen, worein die gesammte dramatische Poesie zerfällt: die tragische und die komische; und über den Begriff, der jeder zum Grunde liegt.

Die drei Hauptgattungen der Poesie überhaupt sind die epische, die lyrische und die dramatische. Alle übrigen Nebenarten laßen sich entweder nach ihrer Verwandtschaft einer von diesen unterordnen und daraus ableiten, oder sie sind als Mischungen aus ihnen zu erklären. Wenn wir aber jene drei Gattungen in ihrer Reinheit auffaßen wollen, so gehen wir auf die Gestalt zurück, worin sie sich bei den Griechen zeigen. Die Theorie läßt sich auf die Geschichte der griechischen Poesie am bequemsten anwenden: denn diese ist, so zu sagen, systematisch; sie bietet für jeden unabhängig von der Erfahrung abgeleiteten Begriff die entsprechenden Beispiele am urkundlichsten dar.

Es ist merkwürdig, daß bei der epischen und lyrischen Poesie keine solche Spaltung in zwei entgegengesetzte Arten Statt findet, wie bei der dramatischen. Man hat zwar die sogenannte scherzhafte Epopöe als eine eigne Gattung aufgestellt; es ist aber eine zufällige Nebenart, eine bloße Parodie des Epos, welche darin besteht, daß man die in jenem herrschende feierlich abgemeßene Entfaltung, die nur großen Gegenständen zu geziemen scheint, auf das Kleine und Unbedeutende anwendet. In der lyrischen Poesie finden nur Grade und Abstufungen statt, zwischen dem Liede, der Ode und der Elegie, aber keine eigentliche Entgegensetzung.

Der Geist des epischen Gedichtes, wie wir ihn in dessen Vater Homer erkennen, ist klare Besonnenheit. Das Epos ist eine ruhige Darstellung des Fortschreitenden. Der Dichter erzählt sowohl traurige als fröhliche Begebenheiten, aber er erzählt sie mit Gleichmuth, und hält sie als schon vergangen in einer gewissen Ferne von unserm Gemüth.

Das lyrische Gedicht ist der musikalische Ausdruck von Gemüthsbewegungen durch die Sprache. Das Wesen der musikalischen Stimmung besteht darin, daß wir irgend eine Regung, sei sie nun an sich erfreulich oder schmerzlich, mit Wohlgefallen festzuhalten, ja innerlich zu verewigen suchen. Die Empfindung muß also schon in dem Grade gemildert sein, daß sie uns nicht durch Streben nach der Lust oder Flucht vor dem Schmerz über sich selbst hinausreiße, sondern daß wir, unbekümmert um den Wechsel, welchen die Zeit herbeiführt, in einem einzelnen Augenblick unsers Daseins einheimisch werden wollen.

Der dramatische Dichter stellt uns zwar auch, wie der epische, äußerliche Vorfälle dar, aber als wirklich und gegenwärtig. Er nimmt unsre Theilnahme in Anspruch, aber

nicht so genügsam wie der lyrische Dichter, sondern weit unmittelbarer als dieser will er uns erfreuen und betrüben. Er ruft alle Regungen hervor, die bei dem Anblick der Handlungen und Schicksale wirklicher Menschen in uns wirksam sind, und will diese Regungen erst durch die Gesammtheit der hervorgebrachten Eindrücke in die Befriedigung einer harmonischen Stimmung auflösen. Da er dem Leben so nahe tritt, ja seine Dichtung ganz darein zu verwandeln sucht, so würde bei ihm der Gleichmuth des epischen Dichters zur Gleichgültigkeit werden; er muß sich für eine der Hauptansichten von den Beziehungen des menschlichen Daseins entscheiden, und seine Zuhörer nöthigen, ebenfalls mit ihm Partei zu nehmen.

Daß ich es auf den einfachsten und verständlichsten Ausdruck zurückführe: das Tragische und Komische verhalten sich zu einander wie Ernst und Scherz. Jedermann kennt diese beiden Richtungen des Gemüths aus eigner Erfahrung. Aber welches eigentlich ihr Wesen ist, und woher sie entspringen, das dürfte eine tiefe philosophische Untersuchung erfordern. Beide tragen zwar das Gepräge unserer gesammten Natur an sich; aber der Ernst gehört mehr ihrer sittlichen, der Scherz ihrer sinnlichen Seite an. Die nicht mit Vernunft begabten Geschöpfe sind eigentlich weder des Ernstes noch des Scherzes fähig. Die Thiere scheinen zwar zuweilen zu arbeiten, als wären sie ernsthaft auf einen Zweck gerichtet, und als ordneten sie folglich den gegenwärtigen Augenblick einem künftigen unter; andremale spielen sie, d. h. sie überlaßen sich zwecklos der Lust des Daseins: aber sie haben nicht das Bewußtsein davon, welches beide Zustände erst zu wahrem Ernst und Scherz erheben würde. Dem Menschen allein, unter allen Geschöpfen, die wir kennen, ist der Rückblick

auf die Vergangenheit und die Aussicht in die Zukunft gegönnt, und er hat dieses erhabene Vorrecht theuer zu erkaufen. Ernst, im weitesten Sinne genommen, ist die Richtung der Seelenkräfte auf einen Zweck. Allein sobald wir uns Rechenschaft von unserm eignen Thun geben, nöthigt uns die Vernunft, diesen Zweck wieder auf höhere, und so endlich auf den höchsten allgemeinen Zweck unsers Daseins zu beziehen: und hier bricht sich die unserm Wesen inwohnende Forderung des Unendlichen an den Schranken der Endlichkeit, worin wir befangen sind. Alles, was wir schaffen und wirken, ist vergänglich und nichtig; überall steht der Tod im Hintergrunde, dem jeder gut oder übel verwendete Augenblick uns entgegen führt; im glücklichsten Falle, wenn ein Mensch ohne Unfälle das natürliche Lebensziel erreicht, steht ihm doch bevor, alles, was ihm hier werth war, verlaßen zu müßen, oder davon verlaßen zu werden. Es giebt kein Band der Liebe ohne Trennung, keinen Genuß ohne das Bedauern seines Verlustes. Wenn wir aber die Beziehungen unsers Daseins bis an die äußerste Gränze der Möglichkeiten überschauen, wenn wir dessen ganze Abhängigkeit von einer unübersehlichen Verkettung der Ursachen und Wirkungen erwägen: wie wir schwach und hülflos gegen den Andrang unermeßlicher Naturkräfte und streitender Begierden an die Küste einer unbekannten Welt ausgeworfen werden, gleichsam bei der Geburt schon schiffbrüchig; wie wir allen Irrthümern, allen Täuschungen ausgesetzt sind, deren jede verderblich werden kann; wie wir in der Leidenschaft unsern eignen Feind im Busen tragen; wie jeder Augenblick im Namen der heiligsten Pflichten die Aufopferung der süßesten Neigungen von uns fordern, und durch einen plötzlichen Schlag uns alles Schwer-Erworbene rauben kann; wie mit jeder Erweiterung

des Besitzes die Gefahr des Verlustes steigt, und wir den Tücken des feindseligen Zufalls nur um so mehr Blößen darbieten: dann muß jedes nicht dem Gefühl verschloßene Gemüth von einer unaussprechlichen Wehmuth befallen werden, gegen die es keine andre Schutzwehr giebt, als das Bewußtsein eines über das Irdische hinausgehenden Berufs. Dieß ist die tragische Stimmung; und wenn die Betrachtung des Möglichen als lebendige Wirklichkeit aus dem Geiste heraustritt, wenn jene Stimmung die auffallendsten Beispiele von gewaltsamen Umwälzungen menschlicher Schicksale, vom Unterliegen des Willens dabei oder bewiesener Seelenstärke, in der Darstellung durchdringt und beseelt: dann entsteht tragische Poesie. Hieraus erhellet schon zum Theil, wie diese in unsrer Natur gegründet ist, und bis auf einen gewissen Grad wäre die Frage beantwortet, wie wir so traurige Darstellungen lieben, ja etwas Tröstliches und Erhebendes darin finden können. Jene Stimmung kommt nämlich bei tiefem Gefühl unvermeidlich vor, und von den Dissonanzen dieses Innern, welche die Poesie nicht wegräumen kann, soll sie wenigstens eine idealische Auflösung darzubieten versuchen.

So wie der Ernst, auf den höchsten Grad gesteigert, das Wesen der tragischen Darstellungsart ist, so der Scherz der komischen. Die Stimmung zum Scherz ist ein Vergeßen aller jener trüben Betrachtungen über der behaglichen Empfindung gegenwärtigen Wohlseins. Man ist dann geneigt, Alles nur spielend zu nehmen, und leicht über die Seele weggleiten zu laßen. Die Unvollkommenheiten der Menschen und ihre Mißverhältnisse unter einander sind dann nicht mehr ein Gegenstand der Mißbilligung und des Bedauerns, sondern diese wunderlichen Gegensätze unterhalten den Verstand und ergötzen die Phantasie. Der Dichter muß

daher in der komischen Darstellung alles entfernt halten, was sittlichen Unwillen über die Handlungen, wahre Theilnahme mit den Lagen seiner Menschen erregen kann, weil wir sonst unfehlbar in den Ernst zurückfallen. Er muß ihre verkehrten Handlungen als aus der Oberhand des Sinnlichen in ihrem Wesen entsprungen, und was ihnen begegnet, als eine bloß lächerliche Noth schildern, die keine verderblichen Folgen haben wird. Dieß ist immer noch der Fall in dem, was wir Komödie nennen, worin jedoch schon eine Mischung von Ernst ist, wie ich in der Folge zeigen werde. Die älteste Komödie der Griechen aber war durchaus scherzhaft, und bildete dadurch den vollkommensten Gegensatz mit ihrer Tragödie. Nicht bloß die Charaktere und Lagen einzelner Menschen wurden in einem Gemälde des Wirklichen komisch aufgefaßt; sondern die gesammte gesellige Verfaßung, der Staat, die Natur und die Götterwelt wurde mit scherzender Willkür phantastisch geschildert.

Wenn man auf diese Art die Begriffe des Tragischen und Komischen rein gefaßt hat, wie sie an griechischen Beispielen vor uns daliegen, dann wird man auch die mancherlei Mischungen von beiden, die bei den Neueren vorkommen, und die unächten Zusätze erkennen und in ihre Bestandtheile zerlegen können.

In der Geschichte der Poesie und der schönen Künste bei den Griechen herrscht durchgängig als das Gesetz, wonach deren Entwickelung vor sich gieng, strenge Sonderung des Ungleichartigen, und dann wieder Verknüpfung des Gleichartigen, und Erhebung desselben durch innere Vervollständigung zur selbständigen harmonischen Einheit. Deswegen bleiben bei ihnen alle Gattungen in ihren natürlichen Gränzen, und laßen sich die verschiednen Stile so bestimmt

unterscheiden. Es ist nicht bloß der Zeitordnung, sondern auch der Ordnung der Begriffe gemäß, mit der Geschichte der griechischen Kunst und Poesie anzufangen.

Bei den meisten meiner Zuhörer darf ich keine unmittelbar aus eignem Studium der Ursprache geschöpfte Bekanntschaft mit den Griechen voraussetzen. Uebersetzungen in Prosa oder auch in Versen, die aber nichts andres als Verkleidungen in den modernen Geschmack sind, können keine wahre Vorstellung vom griechischen Schauspiel verschaffen. Wahrhaft treue Uebersetzungen, und welche im Ausdruck und Versbau zu gleicher Höhe mit dem Original hinanstrebten, hat man bis jetzt wohl nur im Deutschen versucht. Allein, wiewohl unsre Sprache äußerst biegsam und in vielen Stücken der griechischen ähnlich ist, so bleibt es doch immer ein Kampf mit ungleichen Waffen; und nicht selten tritt an die Stelle der griechischen freien Anmuth, Steifheit und Härte. Auch ist bei weitem noch nicht alles geleistet, was vielleicht geleistet werden könnte; ich weiß noch keine Uebersetzung eines griechischen Tragikers, die durchaus zu loben wäre. Gesetzt aber auch, die Uebertragung wäre noch so vollkommen, der Abstand der Copie vom Originale so gering als möglich, so wird doch der Leser, welcher nicht mit den übrigen Werken der Griechen bekannt ist, gestört durch die Fremdartigkeit des Stoffes, durch die nationalen Eigenheiten und die zahllosen Anspielungen, zu deren Verständniß Gelehrsamkeit nöthig ist, zerstreut durch das Einzelne, zu keinem reinen Eindrucke des Ganzen gelangen. So lange man noch mit Schwierigkeiten zu kämpfen, zu arbeiten hat, ist kein wahrer Kunstgenuß möglich. Um die Alten in ihrem Sinne zu fühlen, muß man bei ihnen einheimisch geworden sein, man muß gleichsam griechische Luft geathmet haben.

Welches ist nun das beste Hülfsmittel, um ohne Kenntniß der Sprache in den Geist der Griechen einzudringen? Ich sage es ohne Bedenken: das Studium der Antike, welches, wo nicht an den Originalen, doch in den überall verbreiteten Abgüßen für jedermann in gewissem Grade zugänglich ist. Die Urbilder der menschlichen Gestalt bedürfen keiner Dolmetschung; ihre erhabne Bedeutung ist unvergänglich, und muß bei allem Wechsel der Zeiten, unter jedem Himmelstriche wieder erkannt werden, wo ein edler dem griechischen verwandter Menschenstamm lebt (wie es der europäische unstreitig ist), überall, wo nicht die Mißgunst der Natur die menschlichen Züge zu tief unter das reine Urbild hinabgedrückt und durch Gewöhnung an die eigne Mißgestalt für das ächte körperliche Schöne unempfänglich gemacht hat. Ueber die unerreichbare Vortrefflichkeit der Antike in ihren wenigen Ueberbleibseln vom ersten Range giebt es nur Eine Stimme im ganzen gebildeten Europa; hat man sie je verkannt, so war es in Zeiten, wo die bildende Kunst der Neueren auf die unterste Stufe des Manierierten herabgesunken war. Alle einsichtsvollen Künstler nicht nur, alle Menschen von Gefühl neigen sich mit entzückter Verehrung vor den Meisterwerken der alten Sculptur.

Der beste Schlüßel, um uns in dieses Heiligthum des Schönen durch tiefe in sich gesammelte Betrachtung einzuführen, ist unsers unsterblichen Winckelmanns Geschichte der Kunst. In der Darstellung des Einzelnen läßt sie zwar viel zu wünschen übrig, ja sie ist voll von beträchtlichen Irrthümern, aber den innersten Geist der griechischen Kunst hat niemand so tief ergründet. Winckelmann hatte sich ganz in einen Alten verwandelt, und lebte nur scheinbar in seinem eignen Jahrhundert, unberührt von dessen Einflüßen.

Sein Werk handelt zunächst nur von den bildenden Künsten, indessen enthält es bedeutende Winke über die andern Zweige der griechischen Bildung, und ist sehr tauglich, auch zum Verständniß ihrer Poesie vorzubereiten: besonders der dramatischen; denn da diese für die sichtbare Erscheinung bestimmt war, vor Zuschauern, deren Auge ohne Zweifel auch an die Bühne die höchsten Forderungen machte, so giebt es kein beßeres Mittel, um die ganze Würde ihrer tragischen Darstellung zu fühlen und sie auch theatralisch für uns zu beleben, als wenn wir dabei unserer Phantasie jene Götter- und Helden-Gebilde immer gegenwärtig erhalten. Es mag für jetzt auffallend lauten, aber ich hoffe es in der Folge einleuchtender zu machen: vor der Gruppe der Niobe oder des Laokoon lernen wir eigentlich die Tragödien des Sophokles verstehen.

Es fehlt noch an einem Werke, welches die gesammte poetische, künstlerische, wißenschaftliche und gesellige Bildung der Griechen als ein großes harmonisches Ganzes, als ein wahres Kunstwerk der Natur, worin ein wunderwürdiges Ebenmaß der Theile herrscht, in demselben Geiste schilderte und ihre zusammenhängende Entwickelung verfolgte, wie Winckelmann es an Einer Seite davon geleistet hat. Ein Versuch ist zwar gemacht worden in einem populären Buche, das in aller Händen ist, ich meine die Reise des jungen Anacharsis. Dieß Buch ist von Seiten der Gelehrsamkeit schätzbar und kann sehr nützlich sein, um Kenntniß der Alterthümer zu verbreiten; aber, ohne noch das Verfehlte der Einkleidung zu rügen, es beweiset mehr guten Willen, den Griechen Gerechtigkeit widerfahren zu laßen, als Fähigkeit in ihren Geist tief einzudringen. In dieser Hinsicht ist vieles nur von der Oberfläche geschöpft, ja nach modernen

Ansichten umgekleidet. Es ist nicht die Reise eines jungen Scythen, sondern eines alten Parisers.

Wie gesagt, in den bildenden Künsten wird die Ueberlegenheit der Griechen am unwidersprochensten anerkannt. Enthusiasmus für ihre Litteratur findet sich am häufigsten unter den Engländern und Deutschen, wo auch in der That das Studium der griechischen Sprache am eifrigsten betrieben wird. Sonderbar ist es, daß gerade die französischen Kritiker, welche doch das was uns von theoretischen Schriften der Alten über Poesie übrig ist, den Aristoteles, Horaz, Quintilian u. s. w., am meisten als unbedingt gültige Richtschnur des Geschmacks aufgestellt haben, sich herausnehmen von ihren poetischen Compositionen verkleinernd und ohne Ehrerbietung zu sprechen; ganz besonders von ihrer dramatischen Litteratur. Man sehe nur ein vielgelesenes Buch, Laharpe's Cours de littérature: über das französische Theater enthält es manche feine Bemerkung; wer die Griechen daraus kennen zu lernen gedächte, wäre übel berathen; es fehlte dem Verfaßer eben so sehr an gründlicher Bekanntschaft mit ihnen, als am Sinn dafür. Auch Voltaire ist oft ungebührlich absprechend über sie: er erhebt sie oder würdigt sie herab, wie es ihm einfällt und das augenblickliche Bedürfniß, so oder so auf die Meinung des Publicums zu wirken, es mit sich bringt. So erinnere ich mich, von Metastasio eine flüchtige Beurtheilung der griechischen Tragödien gelesen zu haben, worin er ihre Dichter wie Schulknaben meistert. Racine ist weit bescheidener, und hat sich dieß durchaus nicht zu Schulden kommen laßen, weil er unter allen diesen die Griechen am besten kannte. Die Triebfedern jener feindseligen Kritiken sind zu errathen: die National- und Autor-Eitelkeit mischt sich in's Spiel:

man will es weit beßer gemacht haben als die Alten, und man wagt sich mit solchen Behauptungen an das Licht, weil die Werke der dramatischen Dichter nur den Gelehrten zugänglich in todter Schrift auf uns gekommen sind, ohne die lebendige Begleitung der Recitation, der Musik, der idealischen und wahrhaft plastischen Mimik, endlich des scenischen Pomps; welches alles in Athen ohne Zweifel die Dichtungen selbst so würdig zu einem harmonischen Eindruck zusammenstimmte, daß, wenn es uns auf einmal vor das Auge und Ohr gestellt werden könnte, jene vorlaute Klügelei tief verstummen müßte. Die antiken Statuen bedürfen keines Commentars, sie sprechen für sich, und jeder Versuch eines modernen Künstlers, die vollendetsten unter den auf uns gekommenen zu überbieten, würde nur als lächerliche Anmaßung erscheinen. Bei'm Theater schiebt man es auf die Kindheit der Kunst; weil jene Dichter über zweitausend Jahre vor uns gelebt, so meint man, müßten wir es auch unfehlbar weiter gebracht haben. Mit diesem Scheltworte wird besonders der arme Aeschylus abgefertigt. Nun wahrlich, soll das die Kindheit der dramatischen Kunst heißen, so war es die Kindheit des Hercules, der in der Wiege schon die Schlangen erdrückte.

Ich habe mich vorhin gegen den einseitigen Aberglauben an das Ansehen der Alten erklärt, der ihre Vortrefflichkeit nur als kalte Fehlerlosigkeit begreift, und sie auf solche Art als Muster aufstellt, daß alle Möglichkeit eines Fortschrittes dadurch gehemmt wird, und die Ausübung der Kunst als gänzlich fruchtlos aufgegeben werden müßte. Ich glaube vielmehr, daß die Poesie, als der innigste Ausdruck unsers ganzen Wesens, sich in verschiedenen Zeitaltern auch von neuem eigenthümlich gestalten muß. Dennoch hege ich eine

begeisterte Verehrung für die Griechen, als das von der Natur durch ganz einzige Begünstigung mit dem vollendetsten Kunstsinne begabte Volk, in welchem Bewußtsein sie auch alle ihnen bekannten Völker in Vergleich mit sich Barbaren nannten, und gewissermaßen zu nennen berechtigt waren. Ich möchte nicht wie gewisse Reisebeschreiber verfahren, die, weil sie aus einem Lande zurückkommen, wohin ihnen ihre Leser nicht nachreisen können, übertriebene Schilderungen machen, lauter Wunderdinge erzählen, und dadurch ihre Glaubwürdigkeit gefährden. Vielmehr werde ich nach der Wahrheit, wie ein oft wiederholtes Studium sie mich hat erkennen laßen, und ohne Verschweigung der Mängel, zu charakterisieren, besonders aber die griechische Scene vor den Augen meiner Zuhörer zu beleben suchen.

Wir handeln zuvörderst von der Tragödie der Griechen, dann von ihrer alten, endlich von der aus dieser entstandenen neueren Komödie.

Allen diesen drei Gattungen waren dieselben Einrichtungen des Theaters mit einander gemein. Wir müßen also auf dessen Architektur und Verzierung vorläufig einen Blick werfen, damit uns die Art der Aufführung anschaulich werde.

Auch die Schauspielkunst der Alten hatte manche durch beide Gattungen hindurchgehende Eigenheiten, z. B. den Gebrauch der Masken, wiewohl sonst die tragische und die komische Schauspielkunst gänzlich entgegengesetzt, jene idealisch, diese wenigstens in der älteren Komödie caricaturmäßig war.

Bei der Tragödie reden wir erst von demjenigen, was sie überhaupt bei den Alten unterscheidet: von der Idealität der Darstellung, von der darin herrschenden Idee des Schick-

sals, und vom Chor; endlich von der Mythologie als dem Stoffe der tragischen Dichtung. Dann charakterisieren wir an den drei noch vorhandenen Tragikern die verschiedenen Stile, d. h. die nothwendigen Epochen in der Geschichte der tragischen Kunst.

Vierte Vorlesung.

Bau und Einrichtung der Schaubühne bei den Griechen. Ihre Schauspielkunst. Gebrauch der Masken. Falsche Vergleichung der alten Tragödie mit der Oper. Tragische Lyrik.

Unter der Benennung Theater denkt man sich natürlich das, was bei uns diesen Namen führt, und doch kann nichts in seinem ganzen Bau verschiedener von unserm Theater sein, als das griechische; und wenn man bei Lesung der griechischen Stücke unsre Scene in Gedanken hat, und sie darauf überträgt, so muß man sie schon deswegen in einem ganz falschen Lichte betrachten.

Die mathematisch genaue Hauptstelle darüber findet sich bei'm Vitruvius, der auch die wichtigen Unterschiede des griechischen und römischen Theaters bestimmt angiebt. Aber diese und andre Angaben alter Autoren sind von Architekten, welche die classischen Sprachen nicht kannten, verkehrt ausgelegt worden; und wiederum sind die Philologen, welche von Architektur nichts wußten, in große Irrthümer gerathen. Ein merkwürdiges Beispiel solcher Mißverständnisse ist das sogenannte antike Theater des Palladio zu Vicenza. Freilich war Herculanum damals noch nicht aufgegraben, und die Ruinen der alten Theater sind schwer zu verstehen, wenn

man kein vollständiges gesehen hat. Es fehlt den alten Dramatikern daher noch sehr an der Art von Auslegung, welche die scenische Anordnung betrifft. Bei manchen Tragödien glaube ich darüber ziemlich im Klaren zu sein, andre bieten nicht leicht aufzulösende Schwierigkeiten dar. Am schwersten fällt es aber, sich die Aufführung der Stücke des Aristophanes anschaulich vorzustellen: der sinnreiche Dichter wird seine seltsamen Erfindungen auf eine eben so gewagte und überraschende Art vor die Augen der Zuschauer gebracht haben. Selbst Barthelemy's Beschreibung der griechischen Bühne ist ziemlich verworren, und der hinzugefügte Grundriß beträchtlich unrichtig; wo er die Aufführung der Stücke angeben will, wie bei der Antigone und dem Ajax, geräth er vollends auf Irrwege. Um so weniger wird das Folgende überflüßig scheinen.

Die Theater der Griechen waren oben ganz offen, ihre Schauspiele wurden immer am hellen Tage und unter freiem Himmel aufgeführt. Bei den Römern hat man späterhin wohl die Zuschauer mit übergespannten Decken vor der Sonne geschützt; schwerlich ist bei den Griechen der Luxus je so weit getrieben worden. Uns scheint jene Einrichtung sehr unbequem: allein die Griechen waren ein gar nicht weichlich gewöhntes Volk; alsdann dürfen wir auch das schöne Klima nicht vergeßen. Wenn Ungewitter oder Platzregen einfiel, so wurde das Schauspiel unterbrochen, und die Zuschauer fanden Schutz in den Säulengängen, die rings herum hinter ihren Sitzen angebracht waren; sonst ließen sie sich viel lieber ein zufälliges Ungemach gefallen, als daß durch Einsperrung in ein dumpfiges Haus die ganze Heiterkeit eines religiösen Volksfestes, dergleichen ja die Schauspiele waren, hätte zerstört werden sollen. Die Scene selbst zu schließen,

und Götter und Heroen in dunkle mühsam erleuchtete Kammern einzukerkern, würde ihnen noch widersprechender vorgekommen sein. Eine Handlung, welche die Verwandtschaft mit dem Himmel so herrlich beglaubigte, mußte auch unter freiem Himmel, gleichsam unter den Augen der Götter, vorgehn, für die ja, wie Seneca sagt, der Anblick eines tapfern mit Leiden ringenden Mannes ein würdiges Schauspiel ist. Mit dem vermeintlichen großen Ungemach, welches nach der Behauptung mancher neueren Kritiker hieraus für die Dichter erwuchs, daß sie genöthigt waren, den Schauplatz ihrer Stücke immer vor die Häuser hinaus zu verlegen und deshalb manche Unschicklichkeiten zu begehen, hat es, in Absicht auf die Tragödie und die ältere Komödie wenigstens, nicht so viel auf sich. Denn die Griechen lebten, wie wir es noch heutzutage an andern südlichen Völkern sehen, weit mehr in freier Luft als wir, und verrichteten daher manches auf offenen Plätzen, was bei uns in den Häusern zu geschehen pflegt. Dann stellte ja das Theater nicht eben die Straße, sondern einen noch zu dem Hause gehörigen Vorplatz vor, auf welchem auch der Altar stand, worauf den Schutzgöttern geopfert ward. Hier durften also allerdings die bei den Griechen so eingezogen lebenden Frauen, selbst die unverheirateten erscheinen. Auch war es ihnen nicht unmöglich, dem Zuschauer eine Aussicht in das Innre der Häuser zu eröffnen: dieß geschah, wie wir sogleich sehen werden, durch die Exostra.

Was aber die Hauptsache ist, so gehörte die Oeffentlichkeit nach dem republicanischen Sinne der Griechen mit zum Wesen einer ernsten und wichtigen Handlung. Dieß bedeutete die Gegenwart des Chores, dessen Anwesenheit bei manchem, was als Geheimniß verhandelt wird, man eben-

falls nach dort ungültigen Schicklichkeiten beurtheilt und getadelt hat.

Die Theater der Alten waren, in Vergleich mit der Kleinheit der unsrigen nach einem kolossalen Maßstabe entworfen; theils um das gesammte Volk nebst den zu den Festen herbeiströmenden Fremden faßen zu können; theils paßte sich dieß auch zu der Majestät der dort aufzuführenden Schauspiele, denen nur in einer ehrerbietigen Ferne zugesehen werden durfte. Die Sitze der Zuschauer bestanden in Stufen, welche sich um den Halbzirkel der Orchestra (was wir Parterre nennen), rückwärts hinauf erhoben, so daß fast Alle gleich bequem sehen konnten. Durch künstliche Verstärkung des Dargestellten für Gesicht und Gehör, welche in den Masken und darin angebrachten Verstärkungsmitteln der Stimme, und in der Erhöhung der Figuren vermittelst des Kothurns bestanden, wurde der durch die Ferne verursachte Abgang ersetzt. Vitruv erwähnt auch im Gebäude vertheilte Schallgefäße, worüber die Ausleger sehr uneinig gewesen sind. Ueberhaupt darf man annehmen, daß die Theater der Alten nach vortrefflichen akustischen Grundsätzen gebaut waren.

Die unterste Stufe der Sitzreihen war durch eine Einfaßungsmauer von der Orchestra getrennt, und beträchtlich darüber erhoben. In gleicher Höhe lag ihnen die Bühne gegenüber. Der vertiefte Halbkreiß der Orchestra blieb von Zuschauern leer, und hatte eine andre Bestimmung. Bei den Römern war es anders, allein auf ihre theatralische Einrichtung nehmen wir hier keine Rücksicht.

Die Bühne lief mit dem Durchmeßer der Orchestra parallel und erstreckte sich von einem Ende desselben bis zum andern. Sie bildete einen im Verhältniß zu dem eben

bestimmten Längenmaße ziemlich schmalen Streif. Dieser hieß das Logeum, auf Lateinisch pulpitum, und dessen Mitte war die gewöhnliche Stelle für die redenden Personen. Hinter dieser Mitte gieng die Scene hineinwärts, in viereckiger Form, jedoch mit weniger Tiefe als Länge. Der davon umfaßte Raum hieß das Proscenium. Der vordere Rand des Logeums gegen die Orchestra hinunter war mit kleinen Bildsäulen in Blenden und mit Halbsäulchen oder Pilastern verziert. Die ganze Bühne ruhte auf einem über dem steinernen Grundbau errichteten Balken- und Bretter-Gerüste. Auch die Umgebung der Bühne nebst den für die Maschinerie erforderlichen Räumen bestand aus Zimmerwerk. Der den Sitzen der Zuschauer gegenüber liegende Theil des Gebäudes erhob sich mindestens bis zu gleicher Höhe mit den obersten Stufen.

Die Decoration war so eingerichtet, daß der nahe liegende Hauptgegenstand den Hintergrund einnahm, und die Aussichten in die Ferne zu beiden Seiten angebracht waren, da man es bei uns gerade umgekehrt zu machen pflegt. Dieß hatte auch seine gewisse Regel: links war die Stadt abgebildet, wozu der Pallast, Tempel oder was sonst die Mitte einnahm, gehörte; rechts das freie Feld, Landschaft, Gebirge, Seeküste, u. s. w. Die Seitendecorationen waren aus aufrecht stehenden Dreiecken zusammengesetzt, welche sich auf einer unten befestigten Axe drehten, und auf diese Art Verwandlungen der Scene bewerkstelligen konnten. Nach einer Anmerkung des Servius zum Virgil geschah die Verwandlung der Scene theils durch Umdrehen, theils durch Wegziehen. Jenes gilt von den Seitendecorationen, dieses von der mittleren des Hintergrundes. Es öffnete sich nämlich die Bretterwand in der Mitte, verschwand zu beiden

Seiten, und ließ ein inneres neues Gemälde erblicken. Doch wurden nicht immer alle Theile der Scene zugleich verwandelt. Bei der hinteren Decoration war vermuthlich manches körperlich ausgeführt, was bei uns gemalt wird. Stellte sie einen Pallast oder Tempel vor, so befand sich auf dem Proscenium noch ein Altar, der bei der Aufführung der Stücke zu mancherlei Gebrauch diente.

Die Decoration war in den meisten Fällen architektonisch, oft aber auch wahre Landschaftmalerei, wie im Prometheus, wo sie einen Felsen am Ufer des Oceans, oder im Philoktet, wo sie die wüste Insel Lemnos und den Berg mit seiner Höhle vorstellte. Aus einer Stelle des Plato erhellet, daß die Griechen es in den Täuschungen der theatralischen Perspective viel weiter gebracht hatten, als man ihnen nach einigen in Herculanum aufgegrabenen flüchtig entworfenen oder auch geflißentlich phantastischen Landschaften hat zugestehen wollen.

An der Hinterwand der Scene war ein großer Haupteingang und zwei Nebeneingänge befindlich. Nach den Angaben hat man schon daran sehen können, ob der Schauspieler eine Haupt- oder Nebenrolle zu spielen hatte, daß er in jenem Falle durch den mittleren, in diesem durch einen der Seiteneingänge hereinkam. Allein dieß muß mit Unterscheidung verstanden werden, daß es sich nach der Anordnung der Stücke gerichtet haben wird. Da die Hinterdecoration häufig ein Pallast war, in welchem die königlichen Hauptpersonen wohnten, so kamen diese natürlich durch die große Thür, da Bediente hingegen in Nebengebäuden wohnten. Außer den drei Eingängen, die den Zuschauern gerade gegenüber lagen und an einer architektonischen Decoration zu eigentlichen Thüren wurden, gab es noch vier Seiteneingänge,

auf die der Name von Thüren nicht mehr paßt: zwei auf der Bühne, nämlich rechts und links an den inneren Ecken des Prosceniums; und zwei eben so, jedoch weiter entfernt liegend an der Orchestra. Die letzten waren zwar eigentlich für den Chor bestimmt, wurden aber nicht selten auch von den Schauspielern benutzt, die alsdann auf einer Seite der Doppeltreppe, welche von der Mitte des Logeums in die Orchestra führte, zur Bühne hinaufstiegen. Der Eintritt von der Rechten oder Linken bezeichnete schon den Ort, von woher die Personen als kommend gedacht werden sollten. Aus der Lage der unteren Eingänge muß man sich manche Stelle in den alten Dramen erklären, wo die in der Mitte stehenden Personen lange zuvor jemand kommen sehen, ehe er sich ihnen nähert.

Unter den Sitzen der Zuschauer war irgendwo eine Stiege angebracht, welche die charonische hieß, und wodurch, den Zuschauern unbemerkt, die Schatten Abgeschiedener in die Orchestra heraufkamen, die sich dann durch den Aufgang auf die Bühne begaben. Der vordere Rand des Logeums mußte zuweilen das Ufer des Meeres vorstellen. Ueberhaupt wußten die Griechen was jenseits der scenischen Decoration lag, dennoch für sie zu benutzen und mitspielen zu laßen. So zweifle ich nicht, daß in den Eumeniden die Zuschauer zweimal als versammeltes gegenwärtiges Volk angeredet worden: einmal von der Pythia, wie sie die Hellenen auffordert, sich zu Befragung des Orakels zu melden; das andre Mal, wie Pallas durch den Herold bei dem zu haltenden Gericht Stille gebieten läßt. So wurden die häufigen Anreden an den Himmel unstreitig gegen den wirklichen Himmel gerichtet, und wenn Elektra beim ersten Hervortreten ausruft: „O heiliges Licht und der Erde gleich verbreitete Luft!“

so hat sie sich vielleicht gegen die eben aufgehende Sonne gewandt. Dieß ganze Verfahren ist sehr zu loben; neuere Kunstrichter möchten zwar die Vermischung des Wirklichen und Nachgeahmten tadeln, als der Täuschung nachtheilig, allein sie mißverstehen das Wesen der Täuschung, in so fern eine künstlerische Darstellung sie bezwecken wollen kann. Soll ein Gemälde eigentlich täuschen, d. h. das Gesicht betrügen als wirklich, so muß man seine Gränzen nicht sehen, sondern es durch irgend eine Oeffnung erblicken; der Rahmen erklärt es gleich für ein Gemälde. Bei der scenischen Verzierung ist es nun unvermeidlich, eine dem Rahmen ähnliche Veranstaltung anzubringen, nämlich eine architektonische Einfaßung. Es ist also weit beßer, dieß nicht verkleiden zu wollen, sondern mit Verzichtleistung auf jene Art von Täuschung, wo es sonst Vortheil bringt, über die Gränzen des Verzierten eingestandener Weise hinauszugehen. Ueberhaupt war es griechischer Grundsatz, von allem auf der Bühne Nachgebildeten entweder eine gründliche Darstellung zu verlangen, oder, wo diese nicht möglich war, sich mit bloß symbolischen Andeutungen zu begnügen.

Das Maschinenwerk, um Götter in der Luft herabschweben zu laßen oder Menschen von der Erde zu entrücken, war hinter den Wänden zu beiden Seiten der Scene angebracht, und also den Augen der Zuschauer entzogen. Schon Aeschylus machte einen großen Gebrauch davon, da er im Prometheus nicht bloß den Oceanus auf einem Greif durch die Luft ankommen läßt, sondern den ganzen Chor der Oceaniden, der doch wenigstens aus funfzehn Personen bestanden haben wird, in einem geflügelten Wagen herbeischafft. Auch Versenkungen gab es auf der Bühne, Veranstaltungen zu Donner und Blitz, zum scheinbaren Einsturz oder Brande eines Hauses, und mehr dergleichen.

Der Hinterwand der Scene konnte ein oberes Stockwerk zur Erhöhung aufgesetzt werden, wenn man einen Thurm mit weiter Aussicht oder sonst etwas der Art vorstellen wollte. Hinter dem großen Mittel-Eingang konnte die Exostra angeschoben werden, eine Maschine, welche nach innen einen Halbkreiß bildend und oben bedeckt, den Zuschauern die darin enthaltenen Gegenstände als im Hause befindlich zeigte. Dieß wurde zu großen Theaterstreichen benutzt, wie wir es an dem Beispiele vieler Stücke sehen. Natürlich blieb dann die Flügelthür des Eingangs offen, oder der ihn bedeckende Vorhang war aufgezogen.

Ein Vorhang der Scene, der aber, wie man aus einer Beschreibung Ovids deutlich sieht, nicht herabgelaßen, sondern von unten heraufgezogen wurde, wird sowohl von griechischen als römischen Schriftstellern erwähnt; die lateinische Benennung (aulaeum) ist sogar aus dem Griechischen entlehnt. Indessen vermuthe ich doch, daß der Vorhang auf der attischen Bühne nicht gleich vom Anfange üblich gewesen sei. In den Stücken des Aeschylus und Sophokles ist offenbar bei deren Eröffnung der Schauplatz leer, wie er es am Schluße wieder wird. Die sonstigen Vorbereitungen zu der jedesmal passenden Decoration konnten beendigt sein, ehe der Eintritt in das Theater geöffnet wurde. In manchen Stücken des Euripides hingegen, vielleicht auch im Oedipus Tyrannus, ist die Bühne sogleich bevölkert, und zeigt eine stehende Gruppe, welche nicht erst vor den Augen der Zuschauer gebildet werden konnte. Es versteht sich, daß nur das verhältnißmäßig kleine Proscenium, und nicht das Logeum, durch den Vorhang gedeckt wurde. Dieser verschwand durch eine in dem Bretterboden zwischen beiden offen gelaßene Ritze, während er unten um eine Welle aufgerollt wurde.

Der Chor hatte seine Eingänge unten an der Orchestra, wo auch sein gewöhnlicher Aufenthalt war, und in welcher er hin und her gehend während der Chorgesänge seinen feierlichen Tanz aufführte. Vorn in der Orchestra, der Mitte der Scene gegenüber, stand eine altarähnliche Erhöhung mit Stufen, eben so hoch wie die Bühne, Thymele genannt. Diese war der Sammelplatz des Chores, wenn er nicht sang, sondern theilnehmend der Handlung zuschaute. Der Chorführer stellte sich alsdann auf die Fläche der Thymele, um zu sehen, was auf der Bühne vorgieng, und mit den dort befindlichen Personen zu reden. Denn der Chorgesang war zwar gemeinschaftlich, wo er aber in den Dialog eingriff, führte nur Einer statt aller Uebrigen das Wort: daher auch die wechselnden Anreden mit du und ihr. Die Thymele lag eben am Centrum des ganzen Baues, alle Vermessungen giengen von da aus, und der Halbkreiß der Sitze für die Zuschauer ward aus diesem Punkte beschrieben. Es war also sehr bedeutsam, daß der Chor, welcher ja der idealische Stellvertreter der Zuschauer war, gerade da seinen Platz hatte, wo alle Radien von deren Sitzen zusammenliefen.

Was die tragische Mimik der Alten betrifft, so war sie ganz idealisch und rhythmisch, und muß aus diesem Gesichtspunkte beurtheilt werden. Idealisch, d. h. sie war vor allem auf die höchste Würde und Anmuth gerichtet; rhythmisch: das Geberdenspiel und die Biegungen der Stimme waren feierlicher abgemeßen, als sie es in der Wirklichkeit sind. Gerade wie die bildende Kunst der Griechen mit gleichsam wißenschaftlicher Strenge von dem allgemeinsten Begriffe ausgieng, diesen zu verschiedenen immer noch allgemeinen Charaktern ausbildete, welche sie erst allmälich mit lebendigem Reiz bekleidete, so daß das Individuelle durchaus das letzte

war, wozu sie herabsank: so gieng auch die Mimik zuvörderst auf die Idee (die Personen mit heroischer Größe, übermenschlicher Würde, und idealischer Schönheit erscheinen zu laßen), dann auf den Charakter, und endlich auf die Leidenschaft, welche also in der Collision nachstehen mußte. Sie wollten lieber an der Lebendigkeit der Darstellung einbüßen als an der Schönheit; wir machen es gerade umgekehrt. Der Gebrauch der Masken, der uns befremdet, war diesem Streben zufolge nicht bloß zu rechtfertigen, sondern durchaus wesentlich; und weit entfernt, daß er ein Nothbehelf gewesen wäre, hätten es die Griechen unfehlbar mit Wahrheit für einen Nothbehelf erklärt, einen Schauspieler mit gemeinen, unedlen, auf jeden Fall mit allzu individuellen Zügen einen Apoll oder Hercules darstellen zu laßen; ja dieß hätte ihnen für eine wahre Entweihung gegolten. Wie wenig vermag selbst der im Mienenspiel geübteste Schauspieler den Charakter seiner Züge zu verändern! Und dieß hat doch auf den Ausdruck der Leidenschaft einen nachtheiligen Einfluß, da alle Leidenschaft vom Charakter eine besondere Färbung erhält. Man hat auch nicht nöthig, zu der Vermuthung seine Zuflucht zu nehmen, als hätten sie die Masken in den verschiedenen Scenen gewechselt, um ein traurigeres oder fröhlicheres Gesicht zu zeigen. Dieß würde doch nicht hingereicht haben, da die Leidenschaften oft in derselben Scene wechseln. Eine Vermuthung nenne ich es, wiewohl Barthelemy im Anacharsis es als ausgemacht voraussetzt. Er führt keine Beweisstelle an, und ich entsinne mich eben auch keiner. Jene modernen Kunstbeurtheiler möchten also nur noch die lächerliche Annahme von Masken mit zwei ungleichen Hälften hinzufügen, welche zu beiden Seiten verschiedene Mienen gezeigt, und nach Befinden der Umstände

den Zuschauern bald so bald so hätten zugekehrt werden können.

Voltaire, in seiner der Semiramis vorangeschickten Abhandlung über das Trauerspiel der Alten und Neueren, ist in der That so weit gegangen. Unter einer Menge vermeinter Mißstände, die er zusammenhäuft, um die Bewunderer der antiken Tragödie zu widerlegen, führt er auch diesen an: Aucune nation (außer den Griechen nämlich) ne fait paraître ses acteurs sur des espèces d'échasses, le visage couvert d'un masque, qui exprime la douleur d'un côté et la joye de l'autre. Bei der gewissenhaften Nachforschung, auf welche Zeugnisse sich eine so dreist ausgesprochene, allen Glauben übersteigende Angabe gründen möchte, finde ich durchaus nichts als eine Stelle des Quintilian (lib. XI. cap. 3.), und eine noch unbestimmtere Andeutung des Platonius. (S. Aristoph. ed. Küster. prolegom. p. X.). Beide Stellen beziehen sich bloß auf die neuere Komödie, und geben nur an, daß in einigen Rollen die Augenbrauen ungleich gewesen. In welcher Absicht dieß stattgefunden haben mag, darüber werde ich weiter unten bei der neueren griechischen Komödie noch ein Wort sagen. Voltaire bleibt dennoch ohne Entschuldigung, da die Erwähnung des Kothurns keinen Zweifel übrig läßt, daß er von den tragischen Masken hat sprechen wollen. Auch hatte wohl schwerlich sein Irrthum einen so gelehrten Ursprung. Es dürfte bei Voltaire in den meisten Fällen eine unersprießliche Mühe sein, den Quellen seiner Unwißenheit nachzuspüren. Jene ganze Beschreibung der griechischen Tragödie, so wie die des Kothurns insbesondre, ist des Alterthumskenners würdig, der sich rühmt (in der Abhandlung über das Trauerspiel, vor seinem Brutus) den römischen Senat in rothen Mänteln auf die

Bühne gebracht zu haben. Also läßt sich nicht bezweifeln, wie tadelhaft es immerhin scheinen möge, daß das Gesicht von Anfang bis zu Ende in derselben Verfaßung blieb, wie wir sie an den in Stein gehauenen antiken Masken sehen können. Für den Ausdruck der Leidenschaft blieben die Blicke, die Bewegungen der Arme und Hände, die Stellungen, endlich der Ton der Stimme übrig. Man beklagt den Verlust des Mienenspiels, ohne zu erwägen, daß es bei der großen Entfernung dennoch würde verloren gegangen sein.

Davon ist hier nicht die Frage, ob nicht ohne Masken eine höhere abgesonderte Ausbildung der Mimik stattfinden könne, was man gern bejahen mag. Zwar redet Cicero von der Bedeutsamkeit, Anmuth und Feinheit im Spiel des Roscius, wie ein neuerer Kunstkenner nur irgend an den Darstellungen eines Garrick oder Schröder dieß alles entwickeln könnte. Allein ich will mich nicht auf diesen durch seine Vortrefflichkeit zum Sprichwort gewordenen Schauspieler berufen, weil aus einer Stelle Ciceros hervorgehet, daß er häufig ohne Maske gespielt, und daß seine Zeitgenoßen dieß vorgezogen. Ich zweifle, ob dieß je bei den Griechen geschehen ist. Derselbe Schriftsteller erzählt aber, wie die Schauspieler überhaupt, um zu vollkommner Reinheit und Biegsamkeit der Stimme zu gelangen, (und zwar nicht bloß der Singstimme, sonst hätte das Beispiel dem Redner nicht taugen können) sich anhaltend solchen Uebungen unterzogen, welche unsern heutigen Schauspielern, selbst den französischen, die noch am meisten Schule haben, eine unerhörte Zumuthung dünken würden. Für die Darlegung mimischer Künstler-Fertigkeit für sich allein ohne den Vortrag der Worte haben die Alten wohl durch ihre Pantomimen in einer den

Neueren ganz unbekannten Vollkommenheit gesorgt. Bei der Tragödie war aber strenge künstlerische Unterordnung die Hauptsache: das Ganze sollte von Einem Geiste beseelt sein, und deswegen gieng nicht bloß die Dichtung, sondern auch die musikalische Begleitung, die scenische Verzierung und Darstellung von dem Dichter selbst aus. Der Schauspieler war bloß Werkzeug, und sein Verdienst bestand in der Genauigkeit, womit er seine Stelle ausfüllte, gar nicht in willkürlicher Bravur und dem Prunk besondrer Meisterschaft.

Weil man wegen der Beschaffenheit der Schreibmaterialien noch nicht die Bequemlichkeit des häufigen Abschreibens hatte, so wurden die Rollen durch wiederholtes Vorsagen des Dichters einstudiert, und der Chor ebenfalls auf diese Weise geübt. Dieß hieß ein Stück lehren. Da der Dichter zugleich Musiker, meistens auch Schauspieler war, so mußte es zur Vollkommenheit der Ausführung viel beitragen.

Die größere Schwierigkeit der Aufgabe des heutigen Schauspielers, der sein Individuum verwandeln soll, ohne es verstecken zu dürfen, kann man leicht eingestehen; allein sie giebt keinen ächten Maßstab der Kunstbeurtheilung ab, nach welchem doch wohl die Aufstellung des Edelsten und Schönsten den Vorzug verdienen möchte.

Wie die Züge des Schauspielers durch die Maske entschiedener bezeichnet wurden, wie seine Stimme durch eine darin angebrachte Vorrichtung verstärkt ward, so erhöhete der Kothurn, der aus mehrern beträchtlichen Unterlagen unter den Sohlen bestand, wie man sie noch an antiken Bildnissen der Melpomene sieht, seine Gestalt über das gewöhnliche Maß. Auch die Frauenrollen wurden von Männern gespielt, da weibliche Haltung und Stimme nicht hingereicht

hätte die tragischen Heldinnen mit dem gehörigen Nachdruck auszustatten.

Die Formen der Masken lernt man an den auf uns gekommenen Nachbildungen in Stein kennen. Sie sind zugleich schön und mannichfaltig. Daß eine große Mannichfaltigkeit auch im tragischen Fache (im komischen versteht es sich von selbst) stattgefunden habe, davon muß uns der reiche Vorrath von Kunstausdrücken überzeugen, welche die griechische Sprache für alle Abstufungen des Alters und Charakters der Masken darbietet. Was man aber an den marmornen Masken nicht sehen kann, ist die dünne Masse, woraus die wirklichen gearbeitet waren, die zarte Färbung und die geschickte Anfügung. Der Ueberfluß Athens an vortrefflichen Arbeiten in allem, was auf die bildenden Künste Bezug hat, läßt uns vermuthen, daß sie hierin unübertrefflich gewesen seien. Wenn man im römischen Carnaval die vor kurzem aufgekommenen wächsernen Masken im edlen Stil, welche zum Theil auch den ganzen Kopf umschließen, gesehen hat, so kann man sich ziemlich eine Vorstellung von den theatralischen der Alten machen. Jene ahmen das Leben bis auf die Bewegung meisterlich nach, und täuschen in der Entfernung, wo man etwa die Schauspieler sah, vollkommen. Auch ist an ihnen immer das Weiße des Augapfels befindlich, wie wir es an den Antiken in Marmor sehen, und der Verlarvte sieht bloß durch die für den Augenstern gelaßene Oeffnung. Die Alten müßen zuweilen noch weiter gegangen sein, und der Maske sogar eine Iris eingefügt haben, nach der Angabe, der Sänger Thamyris, vermuthlich in einem Stücke des Sophokles, sei mit einem schwarzen und einem blauen Auge erschienen. Auch Zufälligkeiten wurden nachgeahmt, z. B. die mit Blut unter-

laufenen Wangen der Tyro, von den Mißhandlungen ihrer Stiefmutter. Freilich mußte der Kopf durch die Maskenbekleidung etwas groß gegen die Höhe der Figur ausfallen; jedoch wurde dieß Mißverhältniß, bei den tragischen Schauspielern wenigstens, durch die Erhöhung des Kothurns wieder gehoben.

Die ganze Erscheinung der tragischen Figuren kann man sich nicht leicht schön und würdig genug denken. Man wird wohl thun, sich dabei die alte Sculptur gegenwärtig zu erhalten, und vielleicht ist es das treffendste Bild, sich jene als belebte, bewegliche Statuen im großen Stil zu denken. Nur da die Sculptur so gern sich der Bekleidung entledigte, um die wesentlichere Schönheit des Körpers abzubilden, wird die scenische Plastik dem entgegengesetzten Grundsatze gefolgt sein, so viel möglich zu bekleiden; so wohl der Anständigkeit wegen, als weil die wirklichen Formen des Körpers nicht edel und schön genug gegen die des Gesichts gewesen wären. Man wird also auch diejenigen Gottheiten, welche die Sculptur immer ganz oder halb entkleidet bildet, in vollständiger Bekleidung haben auftreten laßen. Unter dieser wandte man aber mancherlei Mittel an, die Formen der Glieder auf die geschickteste Art scheinbar zu verstärken, und so in der künstlich vergrößerten Gestalt des Schauspielers das Ebenmaß herzustellen.

Die große Breite des Theaters im Verhältniß zu der geringen Tiefe mußte der Gruppierung der Figuren die einfache und einleuchtende Anordnung des Basreliefs geben. Wir ziehen auf der Bühne wie überall die mehr gedrängten, sich selbst zum Theil deckenden und in die Ferne fliehenden malerischen Gruppen vor; die Alten hingegen liebten die Verkürzungen so wenig, daß sie sogar in ihrer Malerei sie

meistens vermieden. Die Bewegungen begleiteten den Rhythmus der Declamation, und es wurde darin die höchste Schönheit und Anmuth gesucht. Der poetischen Behandlung gemäß mußte in dem Spiel Ruhe sein, und Alles in Massen gehalten werden, so, daß es eine Folge plastisch festgehaltener Momente darbot, und der Schauspieler vermuthlich nicht selten einige Zeit lang in derselben Stellung unbeweglich verweilte. Doch darf man ja nicht denken, als ob die Griechen sich deswegen mit einer kalten kraftlosen Darstellung der Leidenschaften begnügt hätten: dieß würde damit schlecht übereingestimmt haben, daß oft ganze Zeilen der Tragödien unarticulierten Ausrufen des Schmerzes gewidmet sind, für die unsre heutigen Sprachen keine entsprechenden besitzen.

Ich habe verschiedentlich die Vermuthung gelesen, der Vortrag des Dialogs möchte unserm heutigen Recitativ ähnlich gewesen sein. Das Einzige, worauf sich dieß gründen läßt, ist, daß die griechische Sprache, so wie die südlichen überhaupt, mit mehr musikalischen Biegungen der Stimme, als unsre nordischen Sprachen, vorgetragen worden sein muß. Sonst aber, glaube ich, wird ihre tragische Declamation durchaus dem Recitativ unähnlich gewesen sein: auf der einen Seite viel abgemeßener, auf der andern weit entfernt von dessen gelehrten und künstlichen Modulationen.

So wird auch auf die allgemeine Angabe hin, die alte Tragödie sei mit Musik und Tanz begleitet gewesen, noch oft die Vergleichung zwischen ihr und der Oper erneuert, welche doch die unpassendste von der Welt ist, und von gänzlicher Unbekanntschaft mit dem Geiste des klassischen Alterthumes zeugt. Jener Tanz, jene Musik haben mit dem, was bei uns so heißt, nichts als den Namen gemein. In der Tra-

gödie war die Poesie die Hauptsache: alles Uebrige war nur dazu da, ihr, und zwar in der strengsten Unterordnung, zu dienen. In der Oper hingegen ist die Poesie nur Nebensache, Mittel das Uebrige anzuknüpfen; sie wird unter ihren Umgebungen fast ertränkt. Die beste Vorschrift für einen Operntext ist daher, eine poetische Skizze zu liefern, deren Umrisse nachher durch die übrigen Künste ausgefüllt und gefärbt werden. Diese Anarchie der Künste, da Musik, Tanz und Decoration durch Verschwendung ihrer üppigsten Reize sich gegenseitig zu überbieten suchen, ist das eigentliche Wesen der Oper. Welch eine Opernmusik wäre das, welche die Worte mit den einfachsten Modulationen bloß rhythmisch begleitete? In dem schwelgerischen Wetteifer der Darstellungsmittel, in der Verwirrung des Ueberflußes liegt gerade der phantastische Zauber. Dieser würde durch Annäherung an die Strenge des antiken Geschmacks in irgend einem Punkte, wäre es auch nur im Costum, gestört werden; denn nun wäre jene Buntheit in allem Uebrigen auch nicht zu dulden. Vielmehr passen sich für die Oper glänzende, mit Flitterputz überladene Trachten: dadurch werden so manche gerügte Unnatürlichkeiten, z. B. daß die Helden in der höchsten Verzweifelung mit Coloraturen und Trillern abgehen, wieder gehoben. Es sind keine wirklichen Menschen, sondern eine seltsame Art singender Geschöpfe bevölkert diese Feenwelt. Auch schadet es nicht, daß die Oper uns in einer meist nicht verstandenen Sprache vorgetragen wird: der Text geht ja ohnehin in solcher Musik verloren; es kommt bloß darauf an, welche Sprache die tönendste und wohllautendste ist, die für die Arien am meisten offene Vocale und lebhafte Accente für das Recitativ hat. Man würde also eben so Unrecht haben, wenn man die Oper der Einfachheit der

griechischen Tragödie annähern wollte, als es verkehrt ist, diese mit jener zu vergleichen.

Bei der syllabischen Composition, die, damals wenigstens, in der griechischen Musik durchgängig galt, hat der feierliche Chorgesang, dessen Anmuth wir uns an manchen, besonders gottesdienstlichen, so kunstlos scheinenden Nationalgesängen einigermaßen vorstellen können, ohne andre Begleitung von Instrumenten als die einer einzigen Flöte, gewiß die Deutlichkeit der Worte nicht im mindesten verdunkelt. Denn die Chöre und die lyrischen Gesänge überhaupt sind der schwerverständlichste Theil der alten Tragödie, und mußten es auch für die mitlebenden Zuhörer sein. Es kommen darin die verschlungensten Wortfügungen, die fremdesten Ausdrücke, die kühnsten Bilder und Anspielungen vor. Wie sollten die Dichter eine so auserlesene Kunst daran verschwendet haben, wenn sie doch beim Vortrage hätte verloren gehen müßen? Solche Zwecklosigkeit der Auszierung lag gar nicht in der griechischen Sinnesart.

In den Silbenmaßen ihrer Trauerspiele herrscht überhaupt eine sehr ausgebildete Gesetzmäßigkeit, aber keineswegs eine steife symmetrische Einförmigkeit. Außer der unendlichen Mannichfaltigkeit der lyrischen Strophen, welche der Dichter jedesmal besonders erfand, haben sie noch ein Silbenmaß, um den Uebergang der Gemüthsstimmung aus dem Dialog zum Lyrischen anzudeuten, die Anapäste; zwei für den Dialog selbst, wovon das eine, bei weitem am meisten gebrauchte, der jambische Trimeter, das gehaltene Anstreben der Handlung, das andere, der trochäische Tetrameter, rasche Leidenschaftlichkeit ausdrückt. Es würde uns zu weit in die Tiefen der Metrik abführen, hier auf die Beschaffenheit und Bedeutung dieser Silbenmaße näher einzugehn. Ich habe

dieß nur deswegen bemerken wollen, weil man so viel von der Einfachheit der alten Tragödie spricht, welche auch in der Anlage des Ganzen, wenigstens bei den zwei älteren Dichtern, stattfindet; in der Ausführung aber wurde die reichste Mannichfaltigkeit poetischen Schmuckes aufgewandt. Es versteht sich, daß zur Kunst des Schauspielers die genaueste Richtigkeit im Vortrage der Versarten gehörte, da wir wißen, daß die Feinheit des griechischen Ohres selbst an Rednern die verletzte Quantität einer Silbe rügte.

Fünfte Vorlesung.

Wesen der griechischen Tragödie. Idealität der Darstellung. Idee des Schicksals. Grund des Wohlgefallens an tragischen Darstellungen. Bedeutung des Chores. Mythologie als Stoff der griechischen Tragödie. Vergleichung mit der Plastik.

Wir kommen nun auf das Wesen der griechischen Tragödie selbst. Man stimmt dahin überein, die Darstellung in ihr sei idealisch. Dieß ist nicht so zu verstehen, als wären die darin eingeführten Personen insgesammt sittlich vollkommen. Wie sollte unter solchen ein Widerstreit stattfinden, den doch die Verwickelung des Dramas erfordert? Es werden Schwächen, Fehler, ja Verbrechen an ihnen geschildert, aber überall sind ihre Sitten über die Wirklichkeit hinaus geadelt, und jeder Person ist so viel Würde und Größe verliehen, als ihr Antheil an der Handlung es nur irgend gestattet. Dieß ist aber noch nicht Alles. Das Idealische in der Darstellung beruht besonders darauf, daß sie in eine höhere Sphäre versetzt sind. Die tragische Poesie wollte das Abbild der Menschheit, welches sie uns aufstellt, ganz von dem Boden der Natur lostrennen, woran der Mensch in der Wirklichkeit gefeßelt ist, wie ein an die Scholle gebundner Leibeigner. Wie mochte sie dieß bewerkstelligen? Sollte sie

es frei in der Luft schweben laßen? Dazu müßte sie es von dem Gesetz der Schwere lossprechen, ihm allen irdischen Stoff, und somit auch den körperlichen Gehalt entziehen. Sehr oft ist das, was man in der Kunst als Idealität preist, nichts andres: es werden dadurch nur luftige verfliegende Schattenbilder hervorgebracht, die keine dauernde Einprägung in das Gemüth bewirken können. Den Griechen aber gelang es, Idealität und Realität, oder, ohne Schulbenennung, übermenschliche Hoheit und menschliche Wahrheit, in der Kunst auf das vollkommenste zu vereinigen, und der Erscheinung einer Idee nachdrückliche Körperlichkeit zu geben. Nicht haltungslos im leeren Raume ließen sie ihre Gebilde umherflattern, sondern sie stellten die Statue der Menschheit auf die ewige unerschütterliche Basis der sittlichen Freiheit; und damit sie ohne Wanken fest darauf stehen möchte, drückte ihr eignes Gewicht, da sie aus Stein oder Erz, einer gediegeneren Masse gebildet war, als die lebenden Menschengestalten, sie darauf herab, und sie war eben durch ihre Erhöhung und Pracht dem Gesetz der Schwere nur desto entschiedener unterworfen.

Innere Freiheit und äußere Nothwendigkeit, dieß sind die beiden Pole der tragischen Welt. Jede dieser Ideen wird erst durch den Gegensatz der andern zur vollen Erscheinung gebracht. Da das Gefühl innerer Selbstbestimmung den Menschen über die unumschränkte Herrschaft des Triebes, des angebornen Instinktes erhebt, ihn mit einem Worte von der Vormundschaft der Natur losspricht, so kann auch die Nothwendigkeit, welche er neben ihr anerkennen soll, keine bloße Natur-Nothwendigkeit sein, sondern sie muß jenseits der sinnlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegen; folglich stellt sie sich als die unergründliche Macht des Schicksals dar. Deshalb geht sie auch über die Götterwelt hinaus:

denn die griechischen Götter sind bloße Naturmächte; und wiewohl unermeßlich viel höher als der sterbliche Mensch, stehen sie doch dem Unendlichen gegenüber auf der gleichen Stufe mit ihm. Dieß bestimmt die ganz verschiedne Art, wie sie vom Homer und den Tragikern eingeführt werden. Dort erscheinen sie mit zufälliger Willkür, und können dem epischen Gedichte nichts Höheres ertheilen, als den Reiz des Wunderbaren. In der Tragödie hingegen treten sie auf, entweder als Diener des Schicksals und vermittelnde Ausführer seiner Beschlüße; oder die Götter bewähren sich selbst erst durch freies Handeln als göttlich, und sind in ähnlichen Kämpfen, wie der Mensch, mit dem Verhängniß begriffen.

Dieß ist das Wesen des Tragischen im Sinne der Alten. Wir sind gewohnt, alle entsetzlichen oder jammervollen Begebenheiten tragisch zu nennen, und es ist gewiß, daß die Tragödie dergleichen vorzugsweise wählt, wiewohl keinesweges ein trauriger Ausgang unumgänglich nöthig ist, und mehrere alte Tragödien, z. B. die Eumeniden, der Philoktetes, gewissermaßen auch der Oedipus zu Kolonos, so viele Stücke des Euripides nicht zu erwähnen, fröhlich und aufheiternd endigen.

Warum aber wählt die Tragödie Gegenstände, welche den Wünschen und Bedürfnissen unsrer sinnlichen Natur so furchtbar widersprechen? Diese schon oben berührte Frage ist häufig aufgeworfen und meistens nicht sonderlich befriedigend aufgelöst worden. Einige haben gesagt, das Vergnügen an solchen Vorstellungen rühre von der Vergleichung unsers ruhigen und sichern Zustandes mit den durch Leidenschaften verursachten Stürmen und Verwirrungen her. Aber wenn man lebhaft an den tragischen Personen Theil nimmt, so vergißt man sich selbst darüber; und denkt man an sich, so ist es ein Zeichen, daß man nur schwachen Antheil nimmt,

und das Trauerspiel seine Wirkung verfehlt. Andre haben es in dem Gefühl der sittlichen Beßerung gesucht, welche durch den Anblick der gehandhabten poetischen Gerechtigkeit, der Belohnung der Guten und der Bestrafung der Bösen, in uns bewirkt werde. Allein derjenige, für den der Anblick solcher abschreckenden Beispiele in der That heilsam wäre, würde dadurch eine niedrige, von ächter Sittlichkeit weit abstehende Gesinnung in sich gewahr werden, und vielmehr Demüthigung als Erhebung des Gemüths empfinden. Ueberdieß ist die poetische Gerechtigkeit gar nicht zum Wesen einer guten Tragödie unerläßlich; diese darf mit dem Leiden des Rechtschaffenen und dem Triumph des Lasterhaften schließen, wenn nur durch das Bewußtsein und die Aussicht in die Zukunft das Gleichgewicht hergestellt wird. Wenig gebeßert ist man, wenn man mit Aristoteles sagen will, die Tragödie habe den Zweck, durch Erregung von Mitleiden und Schrecken die Leidenschaften zu reinigen. Fürs erste haben die Ausleger durchaus nicht über den Sinn dieses Satzes einig werden können, und zu den gezwungensten Erklärungen ihre Zuflucht genommen. Man sehe darüber Lessings Dramaturgie. Lessing bringt eine neue Erklärung vor, und meint in Aristoteles einen poetischen Euklides zu finden. Allein mathematische Demonstrationen sind keinem Mißverständniß unterworfen, und der Begriff geometrischer Evidenz dürfte wohl auf die Theorie der schönen Künste gar nicht anwendbar sein. Gesetzt aber auch, die Tragödie bewirkte diese moralische Heilcur in uns, so thut sie es durch schmerzliche Empfindungen, Schrecken und Mitleid, und es wäre also noch immer nicht erklärt, wie wir jene Wirkungen sogleich mit Wohlgefallen spüren sollten.

Noch Andere haben sich begnügt zu sagen, was uns

zu tragischen Darstellungen hinzieht, sei das Bedürfniß heftiger Erschütterungen, um uns aus der Dumpfheit des alltäglichen Lebens zu reißen. Dieß Bedürfniß ist vorhanden, ich habe es anerkannt, als ich vom Reiz des Schauspiels überhaupt redete; es hat den Thiergefechten, bei den Römern sogar den Fechterspielen ihren Ursprung gegeben. Aber sollten wir, weniger verhärtet, und zu zarteren Rührungen geneigt, Halbgötter und Helden in die blutige Arena der tragischen Bühne herabsteigen zu sehen verlangen, wie verworfene Gladiatoren, nur um unsre Nerven durch den Anblick ihrer Leiden zu erschüttern? Nein, es ist nicht der Anblick des Leidens, was den Reiz eines Trauerspiels ausmacht, oder der Spiele des Circus, oder selbst der Thiergefechte. In diesen sieht man Gewandtheit, Stärke und Muth sich entwickeln, lauter Eigenschaften, die geistigen und sittlichen Fähigkeiten des Menschen verwandt sind. Was in einem schönen Trauerspiel aus unsrer Theilnahme an den dargestellten gewaltsamen Lagen und zerreißenden Leiden eine gewisse Befriedigung hervorgehen läßt, ist entweder das Gefühl der Würde der menschlichen Natur, durch große Vorbilder geweckt, oder die Spur einer höheren Ordnung der Dinge, dem scheinbar unregelmäßigen Gange der Begebenheiten eingedrückt, und geheimnißvoll darin offenbart, oder beides zusammen.

Die wahre Ursache also, warum die tragische Darstellung auch das Herbeste nicht scheuen darf, ist, daß eine geistige und unsichtbare Kraft nur durch den Widerstand gemeßen werden kann, welchen sie in einer äußerlichen und sinnlich zu ermeßenden Gewalt leistet. Die sittliche Freiheit des Menschen kann sich daher nur im Widerstreit mit den sinnlichen Trieben offenbaren: so lang keine höhere Anforderung an sie ergeht, diesen entgegen zu handeln, schlummert sie entweder

wirklich in ihm, oder sie scheint doch zu schlummern, indem er seine Stelle auch als bloßes Naturwesen gehörig ausfüllen kann. Nur im Kampf bewährt sich das Sittliche, und wenn denn der tragische Zweck einmal als eine Lehre vorgestellt werden soll, so sei es diese, daß, um die Ansprüche des Gemüths auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Dasein für nichts zu achten sei; daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müßen.

Ueber alles, was diesen Punkt betrifft, darf ich auf den Abschnitt vom Erhabenen in Kants Kritik der Urtheilskraft verweisen, welchem, um ganz vortrefflich zu sein, nichts fehlt, als eine bestimmtere Rücksicht auf die Tragödie der Alten, die diesem Philosophen aber nicht sonderlich bekannt gewesen zu sein scheint.

Ich komme auf eine andre Eigenheit, welche die alte Tragödie von der unsrigen unterscheidet: den Chor. Wir müßen ihn begreifen als den personificierten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Theilnahme des Dichters, als des Sprechers der gesammten Menschheit. Dieß ist seine allgemeine poetisch gültige Bedeutung, welche uns hier allein angeht, und der es keinen Eintrag thut, daß der Chor eine örtliche Veranlaßung in den Festlichkeiten des Bacchus hatte, und bei den Griechen auch immer eine besondere nationale Bedeutung behielt. Nämlich, wie schon oben bemerkt worden, bei ihrem republikanischen Geiste gehörte für sie zur Vollständigkeit einer Handlung auch deren Oeffentlichkeit. Da sie nun mit ihren Dichtungen in das heroische Zeitalter zurückgiengen, wo noch die monarchische Verfaßung galt, so republikanisierten sie gewissermaßen jene Heldenfamilien dadurch, daß sie bei ihren Verhandlungen entweder Aelteste

aus dem Volk, oder andere Personen, die etwas Aehnliches vorstellen konnten, gegenwärtig sein ließen. Freilich war diese Oeffentlichkeit den Sitten des Heldenalters, wie wir sie aus dem Homer kennen lernen, nicht eben angemeßen; allein die dramatische Poesie behandelte sowohl das Costum als die Mythologie überhaupt mit selbständiger und selbstbewußter Freiheit.

Auf diese Art wurde nun die Einführung des Chores bewerkstelligt, welche sich, da das Ganze den Schein der Wirklichkeit haben sollte, den jedesmaligen Bedingungen der dargestellten Geschichte fügen mußte. Was er auch in dem einzelnen Stücke Besondres sein und thun mochte, so stellte er überhaupt und zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemeine menschliche Theilnahme vor. Der Chor ist mit einem Worte der idealisierte Zuschauer. Er lindert den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden Darstellung, indem er dem wirklichen Zuschauer seine eignen Regungen schon lyrisch, also musikalisch ausgedrückt entgegenbringt, und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt.

Die neueren Kunstrichter haben immer nicht gewußt, was sie aus dem Chore machen sollten, und dieß ist um so weniger zu verwundern, da schon Aristoteles keine befriedigenden Aufschlüße darüber giebt. Beßer schildert Horaz das Amt des Chores, indem er ihm eine allgemeine Stimme sittlicher Theilnahme, Belehrung und Warnung zuschreibt. Jene Kunstrichter glaubten zum Theil, dessen Hauptzweck sei, den Schauplatz niemals leer zu laßen, da er sich doch eigentlich gar nicht auf der Scene befand; oder sie tadelten ihn, als eine überflüßige und lästige Begleitung, stießen sich an die vermeinte Unschicklichkeit, daß so manches Geheime in Gegenwart einer beträchtlichen Menschenmasse verhandelt wird;

sie sahen dieß als den vornehmsten Grund von der meistens beobachteten Einheit des Ortes an, indem der Dichter ihn nicht verändern konnte, ohne den Chor erst wegzuschaffen, wozu er doch einen Vorwand haben mußte; endlich glaubten sie, der Chor sei nur so zufällig vom ersten Ursprunge der Tragödie her geblieben, und da sich leicht bemerken läßt, daß die Chorgesänge bei dem jüngsten tragischen Dichter, den wir haben, dem Euripides, oft sehr wenig mit dem Inhalte des Stücks zusammenhängen, und zu einem episodischen Zierrat werden, so meinen sie wohl gar, die Griechen hätten nur einen Schritt weiter in der dramatischen Kunst zu thun gehabt, um ihn ganz wegzuwerfen. Um diese oberflächlichen Meinungen zu widerlegen, würde die Thatsache hinreichen, daß Sophokles in Prosa über den Chor geschrieben hat, also, weit entfernt blindlings nach dem Herkommen zu handeln, als ein denkender Künstler von seinem Thun Rechenschaft abzulegen wußte.

Neuere Dichter, und zwar vom ersten Range, haben seit Wiederbelebung des Studiums der Alten häufig versucht, den Chor in ihren Stücken anzubringen, meistens ohne einen rechten, und besonders ohne einen lebendigen Begriff von seiner Bestimmung. Aber wir haben keinen angemeßenen Gesang und Tanz, wir haben auch bei der Verfaßung unserer Bühne keinen schicklichen Platz für ihn, und es wird daher schwerlich gelingen, ihn je einheimisch unter uns zu machen.

Ueberhaupt möchte wohl die griechische Tragödie in ganz unveränderter Gestalt für unsre heutigen Theater immer eine ausländische Pflanze bleiben, der man kaum im Treibhause gelehrter Kunstübung und Kunstbeschauung einiges Gedeihen versprechen darf. Der Stoff der alten Tragödie, die griechische Mythologie, ist der Denkart und Einbildungskraft der

meisten Zuschauer eben so fremd, als deren Form und theatralische Darstellungsweise. Einen ganz andern Stoff aber, z. B. einen historischen in jene Form zwängen zu wollen, ist ein mißlicher Versuch, ohne Hoffnung des Ersatzes unter den offenbarsten Nachtheilen.

Die Mythologie nannte ich vorzugsweise den tragischen Stoff. Wir wißen zwar von zwei historischen Tragödien griechischer Dichter: des Phrynichus Einnahme von Milet, und den Persern des Aeschylus, die wir noch haben; allein diese seltenen Ausnahmen, beide aus der Epoche, wo die Gattung noch nicht zur völligen Reife gelangt war, unter so viel hundert Beispielen des Gegentheils, beweisen eben die Regel. Das Urtheil der Athener, welche den Phrynichus zu einer Geldstrafe verdammten, weil er sie durch Vorstellung gleichzeitiger Unglücksfälle, denen sie vielleicht hätten vorbeugen können, zu schmerzlich erschüttert hatte, mag von der rechtlichen Seite noch so hart und willkürlich scheinen, so offenbart sich doch darin ein richtiges Gefühl für die Befugnisse und Gränzen der Kunst. Durch den Gedanken einer außerhalb liegenden, nahen Wirklichkeit des geschilderten Leidens geängstigt, müßte das Gemüth die zur Empfängniß rein tragischer Eindrücke nöthige Ruhe und Besonnenheit einbüßen. Die Heldenfabel hingegen trat immer aus einer gewissen Ferne und im Lichte des Wunderbaren hervor. Das Wunderbare hat aber den Vorzug, gewissermaßen zugleich geglaubt und nicht geglaubt werden zu können: geglaubt, in so fern es sich auf den Zusammenhang mit andern Meinungen stützt; nicht geglaubt, indem man sich doch niemals durch eine so unmittelbare Theilnahme hinein versetzt, als in dasjenige, was die Farbe des alltäglichen und benachbarten Lebens an sich trägt. Die griechische Mythologie war ein

Gewebe nationaler und örtlicher Ueberlieferungen, gleich verehrt als ein Anhang der Religion, und eine Vorrede der Geschichte; überall durch Gebräuche und Denkmäler in volksmäßiger Lebendigkeit erhalten, durch die mannichfaltige Behandlung zahlreicher epischer oder bloß mythischer Dichter für das Bedürfniß der Kunst und höheren Poesie schon zubereitet. Somit hatten die Tragiker nur Poesie auf Poesie zu impfen: gewisse für Würde, Großheit und Entfernung aller kleinlichen Nebenbegriffe unschätzbare Voraussetzungen waren ihnen gleich vom Anfange an zugestanden. Die heiligende Sage hatte an jenem göttlich entsprungenen und längst untergegangenen Heroengeschlecht Alles geadelt, selbst die Verirrungen und Schwächen. Als Wesen von übermenschlicher Kraft wurden jene Helden geschildert, aber nichts weniger als von unfehlbarer Tugend und Weisheit, sondern mit gewaltigen ungebändigten Leidenschaften. Es war eine wilde gährende Zeit: der Anbau geselliger Ordnung hatte den Boden der Sittlichkeit noch nicht urbar gemacht, der also wohlthätige und verderbliche Erzeugnisse mit der frischen Fülle einer schöpferischen Natur hervortrieb. Hier konnte auch das Ungeheuere, das Gräuelhafte vorkommen, ohne jene ausgeartete Verderbniß zu beweisen, wodurch es im Zustande entwickelter Gesetzmäßigkeit allein möglich wird, und die uns mit widerwärtigem Abscheu erfüllt. Die Verbrecher der Fabel sind, so zu sagen, über die menschliche Criminal-Justiz hinaus, und nur einer höheren Vergeltung überantwortet. Einige meinen, die Griechen als eifrige Republikaner hätten die Gewaltthaten und dadurch herbeigezogenen Unfälle der gestürzten Königshäuser mit besonderm Wohlgefallen vorgestellt gesehen, und sind nicht weit davon entfernt, die alte Tragödie überhaupt zu einer Satire auf die monarchische

Verfaßung umzudeuten. Dieß wäre denn eine ganz parteiische Ansicht, welche der in Anspruch genommenen Theilnahme, und folglich auch der bezweckten Wirkung durchaus widersprochen hätte. Allein wir müßen bemerken, daß die Königsfamilien, welche durch eine Verkettung sich selbst bestrafender Frevel am meisten Stoff zu schauderhaften tragischen Gemälden darbieten, die der Pelopiden zu Mykene und der Labdakiden zu Thebe einheimisch, also den Athenern, für die zunächst gedichtet ward, fremd waren. Wir sehen nicht, daß die attischen Dichter sich bemüht hätten, die alten Könige ihres Vaterlandes auf der Bühne verhaßt zu machen; vielmehr stellen sie ihren Stammhelden Theseus immer als ein Vorbild der Gerechtigkeit und Mäßigung, als den Beschützer der Unterdrückten, als den ersten Gesetzgeber, sogar als den Gründer der Freiheit für die öffentliche Verehrung auf, und es war eine ihrer Lieblings-Schmeicheleien gegen das Volk, zu zeigen, wie Athen schon zur heroischen Zeit in der Gesetzmäßigkeit, Menschlichkeit und Anerkennung eines hellenischen Volksrechtes dem übrigen Griechenlande vorgeleuchtet. Die allgemeine Umwälzung, wodurch die unabhängigen Königreiche des ältesten Griechenlandes sich in ein Gemeinwesen kleiner Freistaaten verwandelten, hatte das heroische Zeitalter von dem gesellig gebildeten durch eine große Kluft geschieden, über welche nur die Genealogie einzelner noch bestehender Geschlechter hinüberreichte. Dieß war für die idealische Erhöhung der Gestalten in der Tragödie allerdings sehr vortheilhaft, weil die menschlichen Dinge nun einmal keine allzu vertrauliche Beobachtung ertragen, ohne Blößen zu geben. Auf die ganz andern Verhältnisse, worin jene Helden lebten, war der Maßstab einer bloß bürgerlichen und häuslichen Sittlichkeit nicht anwendbar, das Gefühl mußte auf die

Urbestandtheile der Menschheit zurückgehen. Ehe es Verfaßungen gab, ehe die rechtlichen Begriffe überhaupt sich gehörig entwickelt hatten, waren die Herrscher ihre eigenen Gesetzgeber in einer noch ungeordneten Welt, und ein kräftiger Wille hatte im Guten und Bösen den freiesten Spielraum. Auch bot das erbliche Königthum auffallendere Beispiele von plötzlichem Glückswechsel dar, als in der späteren politischen Gleichheit stattfanden. Aus diesen Rücksichten also war der hohe Rang der Hauptpersonen für die tragische Darstellung wesentlich oder wenigstens begünstigend; nicht aber, wie es manche Neuere verstanden haben, als ob nur die Schicksale solcher Menschen, die auf das Wohl und Wehe einer großen Menge Einfluß haben, wichtig genug wären, um unsere Theilnahme zu erregen, noch auch als ob die innere Hoheit der Gesinnungen mit äußerer Würde bekleidet sein müßte, um bewundert und verehrt zu werden. Die griechischen Tragiker schildern uns die Zerrüttung der Königshäuser wahrlich nicht in ihrem Bezuge auf den Zustand der Völker; sie zeigen uns im Könige den Menschen, und weit entfernt, zwischen uns und ihren Helden den Purpurmantel als eine Scheidewand vorzubreiten, laßen sie uns durch dessen eiteln Glanz hindurch in einen von Leidenschaften zerrißenen Busen schauen. Daß nicht sowohl der königliche Pomp, als das heroische Costum gefordert wird, erhellet aus den nach jenem Grundsatze, aber in verändertem Fall, nämlich bei noch bestehender monarchischer Verfaßung, auf und um den Thron verlegten Trauerspielen der Neueren. Sie dürfen die Züge nicht aus der gegenwärtigen Wirklichkeit entlehnen, denn nichts hat weniger tragische Tauglichkeit als der Hof und das Hofleben. Wo sie daher nicht ein idealisches Königthum in schon fern liegenden Sitten schildern, da verfallen sie in den Zwang

der Förmlichkeit, die für Kühnheit der Charakterzeichnung und Tiefe des Pathos noch weit ertödtender ist, als die Einengung der bürgerlichen Verhältnisse.

Nur wenige Mythen scheinen ursprünglich für die Tragödie ausgeprägt zu sein, wie zum Beispiel der lange fortgesetzte Wechsel von Frevel, Rache und Fluch im atreïschen Hause. Wenn man die Namen der verloren gegangenen Stücke durchgeht, so fällt es bei vielen schwer sich vorzustellen, wie die Mythen, in so weit wir sie kennen, Gehalt genug haben konnten, um den Umfang eines tragischen Ganzen auszufüllen. Freilich hatten die Dichter unter den abweichenden Ueberlieferungen von derselben Geschichte eine große Breite der Wahl, und eben dieß Schwanken der Sage berechtigte sie noch weiter zu gehen, und die Umstände einer Begebenheit beträchtlich abzuändern, so daß die in einem Stück angebrachten Erfindungen zuweilen mit den Annahmen in einem andern desselben Dichters in Widerspruch geriethen. Hauptsächlich aber müßen wir die Ergiebigkeit der Mythologie für die tragische Kunst aus dem Gesetze begreifen, das wir in der ganzen griechischen Bildungsgeschichte wirksam sehen: nämlich daß die jedesmal überwiegende Kraft alles Vorhandene sich verähnlichte. Wie die Heldensage in allen ihren Abweichungen sich willig zur ruhigen Fülle und leichten Mannichfaltigkeit des Epos entfaltet hatte, so bequemte sie sich den Anforderungen der Tragiker durch den nun erst kund gegebenen Ernst, Nachdruck und gedrängten Zusammenhang; und was bei dieser umbildenden Sichtung als für die Tragödie unbrauchbar ausfiel, gab noch Stoff für eine halb scherzhafte, wiewohl immer idealische Darstellung in der Nebenart des satirischen Dramas her.

Es sei mir vergönnt, die obigen Betrachtungen über

das Wesen der antiken Tragödie durch eine aus der bildenden Kunst entlehnte Vergleichung, die vielleicht etwas mehr ist als ein bloß spielendes Gleichniß, anschaulicher zu machen.

Das homerische Epos ist in der Poesie was die halberhobene Arbeit in der Sculptur, die Tragödie was die freistehende Gruppe.

Die Dichtung des Homer ist aus dem Boden der Sage entsproßen und noch nicht rein davon abgelöst, so wie die Figuren eines Basreliefs von einem ihnen fremden Hintergrunde getragen werden. Diese sind nur flach gerundet, wie im Epos Alles als vergangen und entfernt geschildert wird; am liebsten werden sie in's Profil gestellt, wie dort auf die einfachste Weise charakterisiert; sie sind nicht eigentlich gruppiert, sondern folgen auf einander, so wie die homerischen Helden nach der Reihe einzeln hervortreten. Man hat bemerkt, daß die Ilias nicht bestimmt geschloßen ist, sondern etwas Vorgängiges und Nachfolgendes sich hinzu denken läßt. Eben so ist das Basrelief gränzenlos, es läßt sich vor- und rückwärts weiter fortsetzen, weswegen die Alten auch am liebsten Gegenstände dazu gewählt, die sich in's Unbestimmbare ausdehnen laßen, als Opferzüge, Tänze, Reihen von Kämpfen u. s. w. Deswegen haben sie auch an runden Flächen, als an Vasen, am Fries einer Rotunde, Basreliefs angebracht, wo uns die beiden Enden durch die Krümmung entrückt werden, und, so wie wir uns fortbewegen, eins erscheint und das andere verschwindet. Die Lesung der homerischen Gesänge gleicht gar sehr einem solchen Herumgehen, indem sie uns immer bei dem Vorliegenden festhalten, und das Vorhergehende und Nachfolgende verschwinden laßen.

In der freistehenden Gruppe hingegen wie in der Tra-

gödie will die Sculptur und die Poesie ein selbständiges, in sich geschloßenes Ganzes auf einmal vor das Auge bringen. Um es von der natürlichen Wirklichkeit zu sondern, stellt jene es auf eine Basis, gleichsam auf einen idealischen Boden. Dagegen entfernt sie so viel möglich alle fremden zufälligen Zuthaten, um das Auge ganz auf das Wesen der Sache, die Figuren selbst, zu heften. An diesen sind die Formen mit vollkommener Rundung ausgearbeitet, doch verschmäht sie die Täuschung der Farbe, und kündigt durch die gediegne gleichförmige Masse, worein sie bildet, eine nicht mit vergänglichem Leben, soudern mit höherem Gehalt begabte Schöpfung an.

Schönheit ist der Zweck der Sculptur, und für die Schönheit ist Ruhe die vortheilhafteste Verfaßung. Diese geziemt also der einzelnen Figur. Mehrere Figuren können aber nur durch eine Handlung in Eins verbunden, gruppiert werden. Die Gruppe stellt Schönheit in Bewegung dar, und ihre Aufgabe ist, beides im höchsten Grade zu vereinbaren. Dieß wird der Fall sein, wenn der Künstler das Mittel findet, bei dem stärksten körperlichen oder Seelen-Leiden den Ausdruck durch männlichen Widerstand, stille Größe oder inwohnende Anmuth dergestalt zu mäßigen, daß bei aller rührenden Wahrheit, die Züge der Schönheit dennoch unentstellt bleiben. Winckelmann spricht hierüber unübertrefflich, wenn er sagt, die Schönheit sei bei den Alten die Zunge an der Wage des Ausdrucks gewesen, und in diesem Sinne die Gruppe der Niobe und des Laokoon schildert: jene ein Meisterwerk im hohen und ernsten, diese im gelehrten und zierlichen Stil.

Die Vergleichung mit der alten Tragödie liegt hier um so näher, da wir wißen, daß sowohl Aeschylus als Sophokles

eine Niobe, der letzte auch einen Laokoon gedichtet. Im Laokoon sind die leidenden Anstrengungen des Körpers, und die widerstrebenden der Seele in wunderwürdigem Gleichgewicht vertheilt. Die hülfeflehenden Kinder, nur zarte Gegenstände des Mitleids, nicht der Bewunderung, lenken unsern Blick auf den Vater zurück, der den seinigen vergeblich zu den Göttern zu wenden scheint. Die umwindenden Schlangen stellen uns das unentfliehbare Verhängniß vor, das die Handelnden oft so furchtbar mit einander verstrickt. Und dennoch geht das schöne Ebenmaß, der gefällige Schwung der Umrisse nicht über dem gewaltsamen Ringen verloren; die auch sinnlich entsetzliche Darstellung ist noch mit Schonung behandelt, und ein lindernder Hauch der Anmuth über das Ganze ausgegoßen.

In der Gruppe der Niobe ist Schrecken und Mitleiden ebenfalls auf das vollkommenste gemischt. Jenes kommt unsichtbar vom Himmel herab, den die hinaufgewandten Blicke der Mutter und der halbgeöffnete Mund flehend verklagen. Die sich in Todesangst an den Busen der Mutter flüchtende Tochter darf in ihrer unschuldigen Kindlichkeit nur für sich selbst zagen: nie ist der angeborne Trieb der Selbsterhaltung zarter abgebildet worden. Giebt es auf der anderen Seite ein schöneres Sinnbild der sich aufopfernden Heldengröße als Niobe, wie sie sich vorbeugt, um wo möglich mit ihrem eignen Leibe den vernichtenden Pfeil aufzufangen? Stolz und Unwillen verschmilzt in die innigste Mutterliebe. Der Schmerz entstellt den überirdischen Adel der Züge um so weniger, da er durch die plötzliche Anhäufung der Schläge, der bedeutenden Fabel gemäß, in Erstarrung überzugehen scheint. Aber vor dieser zwiefach zu Stein gewordnen und doch so unendlich beseelten Gestalt, vor diesem Gränz-

steine aller menschlichen Leiden, zerfließt der Beschauer in Thränen.

Bei allem Erschütternden in diesen Gruppen liegt doch in ihrem Anblick etwas, das zu gesammelter Betrachtung einladet, und so lenkt uns auch die alte Tragödie auf die höchsten in den Kreis der Darstellung selbst mit aufgenommenen Betrachtungen über unser Dasein und seine nie ganz zu enträthselnde Bedeutung.

Sechste Vorlesung.

Gang der tragischen Kunst bei den Griechen. Ihre verschiedenen Stile. Aeschylus. Zusammenhang einer Trilogie von ihm. Seine übrigen Werke.

Der öffentliche Wetteifer an den athenischen Festen, da die mitbewerbenden Dichter immer um einen Preis kämpften, konnte, vereinigt mit jedem begünstigenden Umstande, in dem Zeitraum eines Jahrhunderts eine unglaubliche Menge origi=naler Schöpfungen hervorrufen. Von diesem litterarischen Reichthum der Athener hat sich nur weniges auf uns, die entfernte Nachwelt, vererbt. Nur von dreien ihrer vielen Tragiker, vom Aeschylus, Sophokles und Euripides, haben wir Werke, und im Verhältniß mit ihrer großen Fruchtbar=keit in geringer Anzahl. Zum Glück sind es gerade die Dichter, die von den alexandrinischen Kunstrichtern in die Auswahl von Schriftstellern aufgenommen worden, die sie für das Studium der älteren griechischen Litteratur in jeder Gattung zum Grunde zu legen pflegten; nicht als ob sie die einzig schätzbaren gewesen wären, sondern weil sich die ver=schiedenen Stile der tragischen Kunst an ihnen am besten erkennen ließen. Von jedem der beiden älteren haben wir sieben Stücke, jedoch befinden sich darunter mehrere ihrer

nach dem Zeugnisse der Alten ausgezeichnetsten Werke. Vom Euripides haben wir eine weit größere Anzahl, und wir könnten manche davon gern gegen andere verloren gegangene Werke vertauschen; zum Beispiel gegen satirische Dramen des Achäus, Aeschylus und Sophokles, gegen einige Stücke vom alten Phrynichus zur Vergleichung mit dem Aeschylus, oder von dem späteren Agathon, den uns Plato und Aristophanes als weichlich, aber liebenswürdig schildern, und der ein Zeitgenoße des Euripides, aber jünger als er war.

Wir überlaßen es den Antiquaren, die Erzählungen vom Karren des herumirrenden Thespis, von dem Wettstreit um einen Bock, woher der Name Tragödie abgeleitet sein soll, von den mit Hefen gefärbten Gesichtern der ersten improvisierenden Schauspieler u. s. w., kritisch zu sichten, von welchen rohen Anfängen Aeschylus die Tragödie durch einen Riesenschritt zu jener würdigen Gestaltung erhob, worin wir sie bei ihm antreffen; und gehen sogleich zu den Dichtern selbst fort.

Der tragische Stil (das Wort im Sinne der bildenden Kunst genommen, nicht bloß auf die Schreibart angewandt) des Aeschylus ist groß, strenge, und nicht selten hart; im Stil des Sophokles ist vollendetes Ebenmaß und harmonische Anmuth; der Stil des Euripides ist weich und üppig, ausschweifend in seiner leichten Fülle, er opfert das Ganze glänzenden Stellen auf. Nach den Analogien, welche die ungestörte Entwickelung der schönen Künste unter den Griechen überall darbietet, kann man die Epochen der tragischen Kunst mit denen der Sculptur vergleichen. Aeschylus ist der Phidias der tragischen Kunst, Sophokles ihr Polyklet, Euripides ihr Lysipp. Phidias schuf erhabene Götterbilder, aber er lieh ihnen noch die fremdartige Pracht des Stoffes; er um-

gab ihre majestätische Ruhe mit Abbildungen der gewaltsamsten Kämpfe in strengen Umrissen. Polyklet brachte es in den Verhältnissen zur Vollkommenheit, weswegen eine seiner Statuen die Regel der Schönheit genannt ward. Lysipp that sich in feurigen Bildnissen hervor, aber zu seiner Zeit war die Sculptur schon von ihrer ursprünglichen Bestimmung abgewichen, und suchte mehr den Reiz der Bewegung und des Lebens auszudrücken, als daß sie auf das Ideal der Formen gegangen wäre.

Aeschylus ist als der Schöpfer der Tragödie zu betrachten: in voller Rüstung, wie Pallas aus dem Haupte des Jupiter, sprang sie aus dem seinigen hervor. Er bekleidete sie würdig, und gab ihr einen angemeßenen Schauplatz, er erfand den scenischen Pomp, er belehrte nicht nur den Chor im Gesang und Tanz, sondern trat selbst als Schauspieler auf. Er entfaltete zuerst den Dialog, und beschränkte den lyrischen Theil der Tragödie, der jedoch bei ihm oft noch eine zu große Stelle einnimmt. Die Charaktere entwirft er mit wenigen kühnen und starken Zügen. Seine Plane sind äußerst einfach: er verstand es noch nicht, eine Handlung reich und mannichfaltig zu gliedern, und ihre Verwickelung und Auflösung in abgemeßene Fortschritte einzutheilen. Daher entsteht oft ein Stillstand, den er durch allzu gedehnte Chorgesänge noch fühlbarer macht. Aber alle seine Dichtungen offenbaren ein hohes und ernstes Gemüth. Nicht die sanfteren Rührungen, das Schrecken herrscht bei ihm: das Haupt der Medusa wird den erstarrenden Zuschauern entgegen gehalten. Seine Behandlung des Schicksals ist äußerst herbe: in seiner ganzen düstern Herrlichkeit schwebt es über den Sterblichen. Der Kothurn des Aeschylus hat gleichsam ein ehernes Gewicht: lauter riesenhafte Gestalten schreiten darauf

einher. Es scheint ihm fast Ueberwindung zu kosten, bloße Menschen zu schildern: Götter läßt er häufig auftreten, am liebsten Titanen, jene älteren Götter, welche die dunkeln Urkräfte der Natur bedeuten, und vorlängst in den Tartarus unter die heiter geordnete Welt hinunter gestoßen sind. Nach dem Maße seiner Personen sucht er die Sprache selbst, die sie führen, riesenmäßig anzuschwellen. Daraus entstehen schroffe Zusammensetzungen, Ueberladung mit Beiwörtern, im Lyrischen oft Verschlungenheit der Wortfügungen, und daraus große Dunkelheit. In der ganz einzigen Seltsamkeit seiner Bilder und Ausdrücke ist er dem Dante und Shakspeare ähnlich. Doch fehlt es diesen Bildern nicht an den furchtbaren Grazien, welche die Alten überhaupt am Aeschylus rühmen.

Aeschylus blühete recht in der ersten Kraft der geretteten griechischen Freiheit, von deren Gefühl er stolz durchdrungen zu sein scheint. Er hatte die größte und glorreichste Begebenheit Griechenlands, die Besiegung ja Vertilgung der persischen Uebermacht unter Darius und Xerxes als Augenzeuge erlebt, und in den denkwürdigen Schlachten von Marathon und Salamis mit ausgezeichneter Tapferkeit gefochten. In den Persern hat er den Triumph, welchen er mit erkämpfen half, durch einen Umweg besungen, indem er nämlich den Sturz der persischen Herrlichkeit und die schmähliche Rückkehr des kaum entflohenen Monarchen zu seinem Königssitz schildert. Er beschreibt darin mit den lebendigsten Farben die Schlacht bei Salamis. In diesem Stück, und in den Sieben vor Thebe strömt eine kriegerische Ader; die persönliche Neigung des Dichters zum Heldenleben schimmert unverkennbar hindurch. Sinnreich hat der Sophist Gorgias gesagt, dieses letztgenannte große Schauspiel habe Mars statt

statt des Bacchus ihm eingegeben; denn Bacchus war der Schutzgott der tragischen Dichter, nicht Apollo, was auf den ersten Blick befremdlich scheint; allein wir müßen uns erinnern, daß jener nicht bloß der Gott des Weins und der Freude, sondern der höheren Begeisterung war.

Unter den übrig gebliebenen Stücken des Aeschylus haben wir, was unendlich merkwürdig ist, eine vollständige Trilogie. Die antiquarische Notiz von den Trilogien ist diese, daß in der älteren Zeit die Dichter nicht mit einem einzigen Stücke um den Preis kämpften, sondern mit dreien, die jedoch nicht immer durch ihren Inhalt zusammenhiengen, denen noch ein viertes satirisches Drama angehängt ward. Alles dieß wurde an Einem Tage nach einander aufgeführt. In Bezug auf die tragische Kunst ist der Begriff einer Trilogie so zu faßen, daß eine Tragödie freilich nicht in's Unbestimmte verlängert und fortgesetzt werden kann, wie zum Beispiel das homerische Heldengedicht, dem man ganze Rhapsodien angehängt hat; dazu ist jene zu selbständig in sich geschloßen. Unbeschadet dessen laßen sich jedoch mehrere Tragödien vermöge eines gemeinsamen durch ihre Handlungen hindurchgehenden Verhängnisses zu einem großen Cyklus oder Kreißlauf verknüpfen. Auch die Beschränkung auf die Zahl drei ist dabei wohl befriedigend zu erklären. Es ist nämlich Satz, Gegensatz und Vermittlung. Der Vortheil dieser Verknüpfung war, daß aus der Betrachtung der zusammengestellten Geschichten eine vollständigere Befriedigung hervorgieng, als durch die einzelne Handlung zu erreichen möglich war. Uebrigens konnten die Gegenstände der drei Tragödien in der Zeit weit aus einander liegen, oder auch unmittelbar auf einander folgen.

Die drei Stücke dieser äschylischen Trilogie, die unter

dem Namen der Orestie zusammengefaßt wurde, sind Agamemnon, die Choëphoren oder nach unserer Art zu benennen, Elektra, und die Eumeniden oder Furien. Der Gegenstand des ersten ist die Ermordung des Agamemnon durch Klytämnestra bei seiner Heimkehr von Troja. In dem zweiten rächt Orestes seinen Vater, indem er seine Mutter ermordet: facto pius et sceleratus eodem. Diese That, wiewohl auf mächtige Bewegungsgründe vollbracht, ist dennoch der natürlichen und sittlichen Ordnung zuwider. Orest ist zwar als Fürst zur Ausübung der Gerechtigkeit auch in seiner eigenen Familie berufen, aber er muß sich verkleidet in die Wohnung des tyrannischen Usurpators seines Thrones einschleichen, und meuchelmörderisch zu Werke gehen. Das Andenken seines Vaters spricht ihn los, aber wie Klytämnestra auch den Tod verdient habe, die Stimme des Blutes klagt ihn innerlich an. Dieß wird in den Eumeniden als ein Zwist unter Göttern vorgestellt, wovon die einen die That des Orestes gutheißen, die andern ihn verfolgen, bis die göttliche Weisheit unter der Gestalt der Pallas die beiderseitigen Rechte ausgleicht, Frieden stiftet, und der langen Reihe von Verbrechen und Nachübungen, welche das atreïsche Königshaus verwüstet haben, ein Ende macht.

Zwischen dem ersten und zweiten Stücke verfließt ein beträchtlicher Zeitraum, während dessen Orest zum Manne heranwächst. Das zweite und dritte hingegen schließen sich in der Zeit unmittelbar an einander. Orest flüchtet sogleich nach Ermordung seiner Mutter gen Delphi, wo wir ihn zu Anfang der Eumeniden finden.

In jedem der beiden ersten Stücke ist eine Hinweisung auf das folgende sichtbar. Im Agamemnon weissagt Kassandra und der Chor am Schluße der übermüthigen Klytämnestra

und ihrem Gehülfen Aegisthus die künftige Vergeltung durch den Orest. In den Choëphoren findet Orest sogleich nach Vollbringung der That keine Ruhe, die Furien seiner Mutter fangen an ihn zu verfolgen, und er verkündigt seinen Vorsatz gen Delphi zu flüchten.

Der Zusammenhang ist also einleuchtend, und man könnte die drei Stücke, welche ja auch in der Aufführung verknüpft wurden, als eben so viel Acte eines einzigen großen Dramas betrachten. Ich erwähne dieß, um der Rechtfertigung Shakspeares und anderer neuen Dramatiker darüber, daß sie einen größeren Kreiß menschlicher Schicksale in Eine Darstellung zusammengefaßt, hierdurch vorzugreifen, weil man jenen eben das vermeinte Beispiel der Alten entgegenstellt.

Im Agamemnon hat Aeschylus uns den plötzlichen Sturz vom höchsten Gipfel des Glückes und Ruhmes in den Abgrund des Verderbens zeigen wollen. Der Fürst, der Held, der Heerführer der gesammten Griechen wird in dem Augenblicke, wo ihm die glorreichste That gelungen, die Zerstörung Trojas, deren Lob aus dem Munde der größten Dichter in der Welt und Nachwelt wiederhallen sollte, beim Eintritt über die lange vermißte Schwelle seiner Heimat, unter den sorglosen Zubereitungen zu einem Festmahle erschlagen, nach Homers Ausdruck „wie der Stier an der Krippe,“ erschlagen von seinem treulosen Weibe; seinen Thron nimmt ihr unwürdiger Verführer ein, seine Kinder bleiben in der Verbannung oder in hülfloser Knechtschaft zurück.

Der Absicht gemäß, einen so entsetzlichen Glückswechsel auffallend zu machen, mußte der Dichter zuvörderst die Eroberung Trojas verherrlichen. Er hat dieß in der ersten Hälfte des Stückes auf eine eigenthümliche, wenn man will sonderbare, aber gewiß nachdrückliche und die Einbildungs-

kraft ergreifende Weise gethan. Für Klytämnestra ist es wichtig, nicht durch die Ankunft ihres Gemahls überrascht zu werden. Sie hat daher eine ununterbrochene Reihe von Signalfeuern von Troja bis Mykene veranstaltet, welche ihr das große Ereigniß melden sollen. Das Stück hebt an mit der Rede eines Wächters, der die Götter um Erlösung von seinen Mühseligkeiten anfleht, da er nun seit zehn Jahren, dem kalten Nachtthau ausgesetzt, die wechselnden Gestirne habe vorbeiziehen sehen, und immer vergeblich auf das Zeichen gewartet; zugleich beseufzt er heimlich das innere Verderbniß des Königshauses. In diesem Augenblicke sieht er die erwünschte Flamme auflodern, und eilt es seiner Gebieterin zu melden. Ein Chor von Greisen erscheint, und seine Gesänge setzen den trojanischen Krieg in seine verhängnißvollen Beziehungen, sie führen auf seinen Ursprung, auf alle damaligen Prophezeiungen zurück; auf die Opferung der Iphigenia, womit die Abfahrt der Griechen erkauft werden mußte. Klytämnestra erklärt dem Chor die Ursache ihrer Freudenopfer, bald tritt der Herold Talthybius auf, der alles als Augenzeuge verkündigt; das Schauspiel der eroberten, geplünderten, den Flammen Preis gegebenen Stadt, den Jubel der Sieger und die Glorie des Heerführers. Nur mit Widerstreben, um nicht seine glückwünschenden Gebete zu unterbrechen, offenbart er die Unglücksfälle der Griechen, ihre Zerstreuung, und den von vielen erlittenen Schiffbruch, worin sich sogleich der Zorn der Götter kund gethan. Man sieht leicht ein, wie wenig der Dichter die Einheit der Zeit beobachtet hat, wie er sich vielmehr des Vorrechtes seiner geistigen Herrschaft über die natürlichen Dinge bedient, und die kreißenden Stunden in ihrem Laufe seinem furchtbaren Ziel entgegen beflügelt. Nun kommt Agamemnon selbst mit einer

Art von Triumphzug gefahren: auf seinem Wagen nimmt vor ihm Kassandra, nach damaligem Heldenrecht seine kriegsgefangene Geliebte, einen niedrigeren Sitz ein. Klytämnestra begrüßt ihn mit heuchlerischer Freude und Ehrerbietung, sie läßt durch ihre Sklavinnen die kostbarsten goldgestickten Purpurdecken auf den Boden breiten, damit der Fuß des Siegers ihn nicht berühre. Agamemnon verweigert mit weiser Mäßigung diese nur den Göttern gebührende Ehre; endlich folgt er ihren Einladungen nnd geht in das Haus. Der Chor fängt an, dunkle Ahndungen zu hegen. Klytämnestra kommt wieder, um durch freundliches Zureden die Kassandra mit in's Verderben zu locken. Diese bleibt stumm und unbeweglich, aber kaum ist die Königin hinweg, so bricht sie, von prophetischer Wuth ergriffen, in verwirrte Wehklagen aus; bald enthüllt sie ihre Weissagungen dem Chor deutlicher, sie sieht im Geiste alle Gräuel, weiche in diesem Hause verübt worden: jenes thyesteïsche Gastmahl, wovon die Sonne ihre Blicke abwandte; die Schatten der zerfleischten Kinder erscheinen ihr auf den Zinnen des Pallastes. Sie sieht auch die eben vorbereitete Mordthat an ihrem Gebieter, und, wiewohl vor dem Mordgeruche schaudernd, stürzt sie sich, wie vom Wahnsinne ergriffen, ihrem unentrinnbaren Tode entgegen, in das Haus; man hört hinter der Scene die Seufzer des sterbenden Agamemnon. Der Pallast öffnet sich, Klytämnestra steht neben der Leiche ihres Königs und Gemahls, als eine trotzige Verbrecherin, die ihre That nicht nur bekennt, sondern sich deren rühmt, und sie als gerechte Vergeltung für die Agamemnons Ehrgeize geopferte Iphigenia rechtfertigen will. Die Eifersucht gegen Kassandra und das verbrecherische Bündniß mit dem unwürdigen Aegisth, der erst nach vollbrachter That am Schluße des Stückes ankommt,

sind als Antriebe ganz in den Hintergrund geschoben und kaum berührt; dieß war nöthig, um die Würde des Gegenstandes zu retten. Aber auch sonst durfte Klytämnestra nicht als ein schwaches verführtes Weib geschildert werden, sondern mit Zügen jenes Heldenalters, das an blutigen Katastrophen so reich ist, wo alle Leidenschaften gewaltsam waren, und die Menschen im Guten und Bösen über das gewöhnliche Maß der späteren kleiner gewordenen Geschlechter hinausgiengen. Was ist empörender, was beweist eine tiefere Ausartung der Menschennatur, als grausame Verbrechen im Schooße feiger Weichlichkeit empfangen? Wenn der Dichter einmal solche Verbrechen zu schildern hat, so soll er auf keine Weise sie zu beschönigen, oder den Abscheu davor zu mildern suchen. Daß uns die Opferung der Iphigenia so nahe gerückt wird, hat überdieß den Vortheil, allzu bitterm Unwillen über den Sturz Agamemnons vorzubeugen. Er ist allerdings nicht schuldlos, eine frühere That fällt auf sein Haupt zurück, nach den religiösen Vorstellungsarten der Griechen lastete überdieß ein alter Fluch auf seinem Hause: Aegisthus, der Urheber seines Untergangs ist ein Sohn eben jenes Thyestes, an dem sein Vater Atreus eine so unnatürliche Rache nahm; und dieser verhängnißvolle Zusammenhang wird uns durch die Chöre, besonders aber durch die Weissagungen der Kassandra lebhaft vor die Seele gebracht.

Die hier sich anschließenden Choëphoren (d. h. die Spenderinnen des Todtenopfers, von denen als dem Chore das Trauerspiel benannt wird) übergehe ich für jetzt: ich behalte mir vor, davon zu reden, wann ich eine Vergleichung der Behandlungsweise desselben Stoffes bei den drei Dichtern anstellen werde.

Der Gegenstand der Eumeniden ist, wie ich schon oben

erwähnte, die Entsündigung und Lossprechung des Orest von seiner Blutschuld; es ist ein Rechtshandel, aber ein solcher, wo Götter anklagen, vertheidigen, und dem Gericht vorsitzen, und dessen Wichtigkeit und Behandlung dieser Majestät entspricht. Die Scene selbst brachte dabei den Griechen das Ehrwürdigste, was sie kannten, vor Augen.

Sie wird eröffnet vor dem weltberühmten Tempel zu Delphi, der den Hintergrund einnimmt; die bejahrte Pythia tritt auf in priesterlicher Tracht, verrichtet ihr Gebet an alle Götter, welche dem Orakel vorstanden oder noch vorstehen, redet das versammelte Volk an (das wirkliche) und geht in den Tempel, um sich auf den Dreifuß zu setzen. Sie kommt zurück voll Entsetzen, und beschreibt, was sie im Tempel gesehen, einen blutbefleckten schutzflehenden Mann, und rings umher schlafende Frauen mit Schlangenhaaren; hierauf geht sie durch den vorigen Eingang ab. Apollo tritt alsdann hervor, mit dem Orest in Reisetracht, Schwert und Oelzweig in den Händen. Er verspricht ihm seinen ferneren Schutz, gebietet ihm nach Athen zu flüchten, und empfiehlt ihn der Obhut des nicht sichtbar gegenwärtigen Mercurs, welche besonders den Reisenden und solchen, die sich unbemerkt durchschleichen müßen, gewidmet war.

Orest geht nach der Seite der Fremden ab, Apollo in den Tempel zurück, der offen bleibt, und die rings auf Seßeln schlafenden Furien im Innern erblicken läßt. Jetzt kommt der Schatte Klytämnestras die charonische Stiege herauf, und durch die Orchestra auf die Bühne. Man darf sie sich nicht als ein hageres Gerippe denken, sondern die Gestalt der Lebenden, nur bleich, in der Brust noch die Wunden, in luftfarbige Gewänder gehüllt. Sie ruft die Furien mit vielen Vorwürfen auf, und verschwindet dann, wahrscheinlich

durch eine Versenkung. Diese erwachen, und da sie den Orest nicht mehr finden, tanzen sie während des Chorgesanges in wildem Taumel auf der Bühne umher. Apoll tritt wieder aus dem Tempel, und scheucht sie als verhaßte, sein Heiligthum entweihende Wesen weg. Man denke ihn sich dabei mit dem erhabenen Unwillen und der drohenden Stellung des vaticanischen Apoll, mit Köcher und Bogen, sonst mit Leibrock und Chlamys bekleidet.

Jetzt verwandelt sich die Scene, da die Griechen aber bei dergleichen gern den kürzesten Weg zu gehen pflegten, so blieb vielleicht der Hintergrund unverändert, und mußte nun den Tempel der Pallas auf dem Marshügel (Areopagus) vorstellen, die Seitendecorationen verwandeln sich in Athen und die Landschaft umher. Orest kommt wie ein Flüchtling aus der Fremde, und umschlingt hülfebittend die vor dem Tempel stehende Statue der Pallas. Der Chor (der nach der eigenen Angabe des Dichters schwarz gekleidet war, mit purpurnem Gürtel und Schlangen in den Haaren, die Masken etwa wie furchtbar schöne Medusenköpfe, auch das Alter nach den Grundsätzen der Plastik nur angedeutet) folgt ihm hieher auf dem Fuße nach, bleibt aber nun den übrigen Theil des Stückes hindurch unten in der Orchestra. Zuerst hatten sich die Furien gezeigt als Raubthiere, wüthend darüber, daß die Beute ihnen entsprungen, jetzt besingen sie mit ruhiger Würde ihr hohes furchtbares Amt unter den Sterblichen, sprechen das ihnen verfallene Haupt des Orestes an, und weihen es mit geheimnißvollen Zauberworten endloser Qual. Pallas, die kriegerische Jungfrau, kommt auf einem vierspännigen Wagen, durch das Gebet des Schützlings herbeigerufen. Sie erfragt und hört mit Ruhe das Anliegen Orests und seiner Widersacherinnen, endlich übernimmt sie, nach weiser Erwägung

Staatl. Bibliothek Bamberg

jeder Rücksicht, das ihr von beiden angetragene Schiedsrichteramt. Die zusammenberufenen Richter nehmen ihre Sitze auf den Stufen des Tempels ein, der Herold gebietet durch die Trompete dem Volke Stillschweigen wie bei einer wirklichen Gerichtsverhandlung. Apollo tritt herzu, um für seinen Schützling zu sprechen, die Furien verweigern vergeblich seine Einmischung, und nun werden die Gründe für und gegen die That zwischen ihnen in kurzen Reden durchgestritten. Die Richter werfen ihre Steinchen in die Urne, Pallas wirft ein weißes hinzu, alles ist in der höchsten Spannung, Orest ruft voller Seelenangst zu seinem Beschützer:

> O Phöb' Apollon, wie entschieden wird der Zwist?

Die Furien dagegen:

> O schwarze Nacht! Stammmutter, schaust du dieses an?

Bei der Zählung findet sich die Zahl der schwarzen und weißen Steinchen gleich, und der Beklagte ist dadurch nach Erklärung der Pallas losgesprochen. Er bricht in freudige Danksagungen aus, während die Furien sich gegen den Frevelmuth der jungen Götter empören, der sich Alles wider die vom titanischen Stamme erlaube. Pallas erträgt ihren Zorn gleichmüthig, redet mit Güte, ja mit Verehrung zu ihnen; diese sonst so unzähmbaren Wesen können ihrer milden Beredsamkeit nicht widerstehen. Sie versprechen das Land, wo sie herrscht, zu segnen, Pallas dagegen, ihnen ein Heiligthum im attischen Gebiet einzuräumen, wo sie die Eumeniden, das heißt die Wohlwollenden, genannt werden. Alles endiget mit einem feierlichen Umzuge und segnenden Gesängen, indem Schaaren von Kindern, Frauen und Greisen, in purpurnen Gewändern und mit Fackeln die Furien hinausgeleiten.

Werfen wir jetzt einen Blick auf die ganze Trilogie zurück. Im Agamemnon herrscht am meisten die Willkür in

der unternommenen und ausgeführten That; die erste handelnde Person ist eine große Verbrecherin, und das Stück endiget mit dem empörenden Eindruck triumphierender frevelhafter Tyrannei. Die Beziehung auf ein früher vorbereitendes Verhängniß habe ich schon erwähnt.

Die That in den Choëphoren ist theils vom Apollo befohlen, also Veranstaltung des Schicksals, theils aus natürlichen Antrieben entsprungen: der Begierde den Vater zu rächen, der Bruderliebe für die unterdrückte Elektra. Der Kampf zwischen der Natur und dem sittlichen Gesetz kommt erst nach der That recht zum Vorschein, und gönnet auch hier dem Zuschauer keine volle Beruhigung.

Die Eumeniden stehen gleich vom Anfange auf der höchsten tragischen Höhe; alles Vorhergegangene ist wie in einem Brennpunkt versammelt. Orest ist zum bloß leidenden Werkzeuge des Schicksals geworden. Das freie Handeln ist in die höhere Sphäre der Götter übergegangen. Pallas ist eigentlich die Hauptperson. Der Widerspruch zwischen den heiligsten Verhältnissen, der im Leben öfter vorkommt, unauflösbar für den Menschen, wird als ein Zwist in der Götterwelt vorgestellt.

Und dieß führt mich auf die tiefe Bedeutung des Ganzen. Die alte Mythologie überhaupt ist symbolisch, wiewohl nicht allegorisch, was sich allerdings unterscheiden läßt. Allegorie ist die Personification eines Begriffes, eine lediglich in dieser Absicht vorgenommene Dichtung; symbolisch aber ist das, was die Einbildungskraft zwar auf andere Veranlaßungen gedichtet, oder was sonst eine von dem Begriff unabhängige Wirklichkeit hat, was aber dennoch einer sinnbildlichen Auslegung sich willig füget, ja sie von selbst darbietet.

Die Titanen überhaupt bedeuten die dunkeln geheimniß=

vollen Urkräfte der Natur und des Gemüthes; die jüngeren Götter, was mehr in den Kreiß des Bewußtseins eintritt. Jene sind dem ursprünglichen Chaos näher verwandt, diese gehören einer schon geordneten Welt an. Die Furien sind die furchtbare Gewalt des Gewißens, in so fern es auf dunkeln Gefühlen und Ahndungen beruht, und keinen Vernunftgründen weicht. Vergebens mag Orest sich alle noch so gerechten Bewegungsgründe seiner That vorhalten, die Stimme des Blutes klagt ihn an. Apollo ist der Gott der Jugend, der edlen Aufwallung leidenschaftlichen Unwillens, der kühnen That. Darum hat er sie befohlen. Pallas ist besonnene Weisheit, Gerechtigkeit und Mäßigung, welche allein den Streit zu schlichten vermag.

Schon das Einschlafen der Furien im Tempel ist symbolisch: nur in der heiligen Freistätte, in der Zuflucht zur Religion findet der Flüchtling Ruhe vor seiner Gewißensqual. Kaum aber hat er sich in die Welt hinausgewagt, so erscheint das Bild der ermordeten Mutter, und erweckt sie wieder. Auch in den Reden der Klytämnestra liegt das Symbolische oben auf, wie in den Attributen der Furien, den Schlangen, dem Aussaugen des Blutes. So der Abscheu des Apollo vor ihnen; diese Sinnbildlichkeit geht durch alles hindurch. Die gleiche Stärke der Triebfedern für und gegen die That wird durch die getheilte Anzahl der Richter bezeichnet. Wenn endlich den besänftigten Furien ein Heiligthum im athenischen Gebiet eingeräumt wird, so heißt dieß: die Vernunft soll ihre sittlichen Grundsätze nicht überall gegen den unwillkürlichen Trieb geltend machen wollen, es giebt im menschlichen Gemüth eine nicht zu überschreitende Gränze, welche zu berühren jeder ehrfurchtsvoll vermeiden muß, der inneren Frieden bewahren will.

So viel von der tiefen philosophischen Bedeutung, die uns bei diesem Dichter, der nach Ciceros Zeugniß ein Pythagoräer war, nicht unerwartet kommen darf. Aeschylus hatte aber auch politische Zwecke. Zunächst die Verherrlichung Athens. Delphi war der religiöse Mittelpunkt Griechenlands, und doch, wie tritt es in den Schatten zurück! Nur gegen den ersten Andrang der Verfolgung kann es den Orest schützen, ihn nicht vollständig frei machen; dieß ist dem Lande der Gesetzmäßigkeit und Menschlichkeit vorbehalten. Er wollte ferner, und dieß war die Hauptsache, als zum Heil Athens wesentlich, den Areopag empfehlen, einen unbestechlichen, jedoch milden Gerichtshof, bei dem besonders das weiße dem Verklagten günstige Steinchen der Pallas eine Erfindung ist, welche der Menschlichkeit der Athener Ehre macht. Der Dichter zeigt uns, wie aus einem ungeheuren Kreißlauf von Verbrechen eine Anstalt hervorgeht, die ein Segen für die Menschheit wurde.

Ich finde nicht, daß dem Aeschylus durch das ausdrückliche Zeugniß irgend eines Alten dieser Zweck zugeschrieben wird. Allein er ist unverkennbar, besonders in der Rede der Pallas nach beendigter Anklage und Vertheidigung. Auch stimmt dieß mit der Angabe überein, daß in demselben Jahre, wo die Orestie aufgeführt worden, dem ersten der achtzigsten Olympiade, ein gewisser Ephialtes das Volk gegen den Areopag aufwiegelte, welcher der beste Wächter der alten strengeren Verfaßung war, und die demokratischen Ausschweifungen im Zaume hielt. Dieser Ephialtes wurde bei Nacht von einer unbekannten Hand ermordet. Aeschylus erhielt den ersten Preis in den theatralischen Spielen, indessen weiß man, daß er bald darauf Athen verlaßen, und seine letzten Lebensjahre in Sicilien zugebracht. Es ist möglich, daß,

wiewohl die Kampfrichter ihm hatten Gerechtigkeit widerfahren laßen, der große Haufe dennoch einen Widerwillen gegen ihn faßte, und daß ihn dieß auch ohne förmlich ausgesprochenes Verbannungsurtheil bewog, seine Vaterstadt zu meiden. Die Sage, der Anblick des allzu entsetzlichen Furienchors habe Kindern tödliche Zuckungen und Frauen Fehlgeburten zugezogen, scheint mir fabelhaft. Schwerlich wäre ein Dichter gekrönt worden, durch dessen Schuld solche Vorfälle das Fest entweiht hätten.

Aber thun solche fremdartige Zwecke, wird man fragen, dem reinen poetischen Eindrucke des Ganzen keinen Abbruch? Freilich auf die Weise, wie viele Dichter und schon Euripides sich in solchen Fällen benommen haben. Bei'm Aeschylus aber ist viel mehr die Absicht der Poesie dienstbar, als diese jener. Er steigt nicht zu einer beschränkten Wirklichkeit hinab, sondern erhebt sie in eine höhere Sphäre, und knüpft sie an die erhabensten Vorstellungen an.

An der Orestie des Aeschylus besitzen wir gewiß eins der erhabensten Gedichte, wozu sich je eine menschliche Einbildungskraft erschwungen, und wahrscheinlich die reifste und vollkommenste unter allen Hervorbringungen seines Genius. Die Zeitangabe stimmt hiemit überein: denn er war wenigstens sechzig Jahr alt, als er diese Schauspiele auf die Bühne brachte, die letzten, womit er zu Athen um den Preis warb. Indessen ist jedes der übrigen auf uns gekommenen Stücke für eine Seite der Eigenthümlichkeit des Dichters, oder für die Stufe der Kunst, worauf er jedesmal stand, merkwürdig.

Die Schutzgenoßinnen möchte ich für eins seiner früheren Werke halten. Vermuthlich stand es, zu einer Trilogie von Tragödien über denselben Gegenstand gehörig, zwischen zwei andern in der Mitte, deren Namen sich auch im Verzeichniß

finden, nämlich den Aegyptiern und den Danaiden. Das erste schilderte die Flucht der Danaiden aus Aegypten vor der verabscheuten Vermählung mit ihren Vettern; das zweite, wie sie Schutz in Argos suchen und finden; das dritte die Ermordung der aus Zwang genommenen Gatten. Wir sind geneigt, in dem Inhalt der beiden ersten Stücke nur einzelne Auftritte, Einleitungen zu der erst eigentlich tragischen Handlung des letzten zu sehen. Allein die Tragödie war auf dieser Stufe eben so genügsam in Begränzung des Ganzen, als bedürftig in Absicht auf Verknüpfung zu einem größeren Kreiße. Der Chor in den Schutzgenoßinnen ist nicht bloß mithandelnd, wie in den Eumeniden, sondern er ist in so fern die Hauptperson, als die Theilnahme sich auf ihn vornehmlich lenken soll. Diese Verfaßung der Tragödie ist weder der Schilderung eigenthümlicher Gemüthsart, noch der Rührung durch Leidenschaften, nach der griechischen Kunstsprache weder dem Ethos noch dem Pathos günstig. Der Chor hat nur Eine Stimme, nur Eine Seele: das einer ganzen Schaar junger Mädchen gemeinsame Gemüth würde durch jede ausschließende Besonderheit in Widerspruch mit der Natur der Dinge gesetzt werden; es läßt sich nur mit den allgemeinen Zügen der Menschheit, dann des Geschlechtes und Alters, allenfalls der Nation bezeichnen. Dieß letzte hat Aeschylus mehr gewollt, als geleistet: er legt ein großes Gewicht auf die ausländische Stammesart der Danaiden; doch bezeugt er sie nur von ihnen, ohne den fremden Charakter in ihren Reden selbst erkennen zu laßen. Gesinnungen, Entschlüße, Handlungen Vieler, so übereinstimmend offenbart, gefaßt und vollführt wie die Bewegungen einer geordneten Kriegerschaar, haben schwerlich das Ansehen von etwas frei und unmittelbar aus dem Innersten Kommendem. Lagen und Schicksale

aber erregen in einem einzelnen bis zur vertrauten Bekanntschaft entwickelten Beispiele die Theilnahme stärker, als in einer Menge gleichförmig wiederholter Abdrücke, die zur Masse werden. Man muß es mehr als bezweifeln, ob Aeschylus die Geschichte des dritten Stückes so behandelt haben wird, daß die einzige Danaide, welche Ausnahme macht, Hypermnestra, mit ihrem Mitleiden oder ihrer Liebe der Hauptgegenstand wurde; vermuthlich hat er auch hier die in herrlichen Chorgesängen ausgesprochenen Klagen, Wünsche, Besorgnisse und Gebete Aller, diese gesellige Festlichkeit des Handelns und Leidens vorwalten laßen.

Auch in den Sieben vor Thebe sprechen der König und der Bote, deren Reden den größten Theil des Stückes ausfüllen, mehr kraft ihres Amtes, als wie Dolmetscher persönlicher Gefühle. Die Schilderung des die Stadt bedrohenden Angriffes und der sieben Führer, die sich wie himmelstürmende Giganten zu deren Untergang verschworen haben, und ihren Uebermuth in den Sinnbildern der Schilde zur Schau tragen, ist epischer Stoff, in tragischen Pomp gekleidet. Diese lange steigende Vorbereitung ist des einen erschütternden Augenblickes werth, wo Eteokles, der bis dahin, wachsam und muthig gefaßt, an jedem Thor einem der trotzenden Feinde einen vaterlandsliebenden Helden entgegengestellt hat, da ihm nun als der siebente der Stifter des ganzen Unheils, Polynikes geschildert wird, hingerißen von den Furien der väterlichen Flüche, ihn selbst bekämpfen will, und ungeachtet aller Beschwörungen des Chores, mit klarem Bewußtsein des unausweichlichen Verderbens sich dem Bruderwechselmorde entgegenstürzt. Der Krieg an sich ist kein Gegenstand für die Tragödie, von der bedeutungsvollen Rüstung führt uns der Dichter rasch zur Entscheidung fort: die Stadt ist gerettet,

die beiden Thronbewerber sind gegenseitig durch ihre eigene Hand gefallen, und ihre Leichenklage, worein sich die Schwestern und der Chor der thebanischen Mädchen theilen, beschließt das Ganze. Merkwürdig ist es, daß der Entschluß der Antigone trotz des Verbotes ihren Bruder nicht unbeerdigt zu laßen, womit Sophokles sein Stück dieses Namens eröffnet, hier dem Ende eingeflochten ist, wodurch sich also, wie in den Choëphoren eine neue Verwickelung unmittelbar anknüpft.

Ich wünschte annehmen zu dürfen, Aeschylus habe die Perser bloß aus Gefälligkeit gegen den König von Syrakus, Hiero, gedichtet, der begierig war, sich die großen Begebenheiten des persischen Krieges mehr zu vergegenwärtigen. So lautet auch eine Angabe, nach einer andern aber war das Stück schon früher in Athen gegeben worden. Es ist abweichend durch die Wahl des Stoffes, die wir oben berührten, und in der Behandlung unter allen Tragödien des Dichters, die wir haben, unstreitig die unvollkommenste. Kaum wird anfangs durch das Traumgesicht der Atossa die Erwartung hingehalten; mit der ersten Botschaft ist sogleich die ganze Katastrophe da, und an keinen Fortschritt weiter zu denken. Indessen wäre es auch kein rechtes Drama, so ist es doch ein stolzer Siegesgesang der Freiheit, verkleidet in die weiche und endlose Wehklage um die gefallene Herrlichkeit des Unterjochers. Mit großer Weisheit schildert der Dichter hier und in den Sieben vor Thebe den Ausgang der Kämpfe nicht als zufällig, wie er fast immer bei'm Homer erscheint, (denn dem Zufall soll einmal in der Tragödie nichts eingeräumt werden) sondern durch übermüthige Verblendung auf der einen, durch besonnene Mäßigung auf der andern Seite voraus bedingt.

Der gefeßelte Prometheus stand vermuthlich wiederum in der Mitte zwischen zwei andern, dem feuerbringenden und dem erlösten Prometheus. Von dem ersten finden sich unter den verlorenen Stücken, die hier und da erwähnt werden, zwei Namen, der Form nach verschieden, durch die Bedeutung einander sehr ähnlich. Einige Gelehrte haben demnach zwei verschiedene Stücke angenommen, andere die beiden Namen als gleichgeltend betrachtet. In diesem Falle wäre dann das erste Glied der Trilogie zweifelhaft, weil ein auf die Erfindung des Feuers bezügliches Fragment unverkennbar aus einem satyrischen Drama entnommen ist. Von dem erlösten Prometheus ist uns ein bedeutendes Bruchstück in der lateinischen Uebersetzung des Attius aufbehalten.

Der gefeßelte Prometheus ist die Darstellung standhaften Leidens, und zwar des unsterblichen Leidens eines Gottes. An einen öden Felsen, dem umkreißenden Ocean gegenüber, hingebannt, umfaßt dieß Schauspiel dennoch die Welt, den Olymp der Götter und die menschenbewohnte Erde, alles über dem jähen Abgrunde der dunkeln titanischen Urkräfte kaum noch in sichrer Verfaßung ruhend. Prometheus leidet nicht im Einverständniß mit der weltregierenden Macht, sondern er büßt seine Empörung gegen sie, und diese Empörung besteht in nichts anderm, als der bezweckten Vervollkommnung des Menschengeschlechtes. So wird er ein Bild der Menschheit selbst, wie sie mit unseliger Voraussicht an ihr enges Dasein festgeschmiedet, ohne irgend einen Bundesgenoßen, den gegen sie verschwornen unerbittlichen Naturkräften nichts als ein unerschüttertes Wollen, und das Bewußtsein ihrer hohen Ansprüche entgegen zu setzen hat. Die andern Dichtungen der griechischen Tragiker sind einzelne Tragödien; diese, möchte ich sagen, ist die Tragödie selbst: ihr innerster Geist in seiner

ersten noch ungemilderten Herbigkeit, ganz darniederwerfend und vernichtend offenbart.

Aeußerliche Handlung ist wenig in diesem Stücke: vom Anfange an duldet und will Prometheus, er will und duldet immer das Gleiche. Aber der Dichter hat meisterhaft in das unwiderruflich Festgesetzte noch Wechsel und Fortschritt zu bringen, und die unerreichte Größe seines erhabenen Titanen an dessen Umgebungen abzumeßen gewußt. Erst das Schweigen des Prometheus während seiner grausamen Feßelung und der rauhen Aufsicht der Stärke und Gewalt, gegen deren Drohungen Vulkan, ihr Werkzeug, nur ein unersprießliches Mitleiden aufzubringen hat; dann seine einsame Klage, die Ankunft der weiblich zarten Oceaniden, unter deren zagendem Bedauern er seinem Gemüth hingegebner Luft macht, die Ursachen seines Falles erzählt, und von der Zukunft weissagt, jedoch mit weiser Zurückhaltung sie nur halb enthüllt; der Besuch des alten Oceanus, eines verwandten Gottes vom Stamme der Titanen, der unter dem Schein, sich eifrig für ihn verwenden zu wollen, ihm doch zur Unterwerfung gegen Zeus räth, und deswegen mit stolzer Verachtung von ihm weggewiesen wird: wie dann die im Wahnsinn umhergetriebene Io herbeikommt, ein Opfer derselben Tyrannei, welcher Prometheus unterliegt; wie er ihr die noch bevorstehenden Irrsale, und ihr endliches Schicksal prophezeit, das mit dem seinigen zusammenhängt, weil aus ihrem Blute nach vielen Menschenaltern ihm ein Retter entstehen soll; wie ferner Merkur, als der Bote des Welttyrannen, gebieterisch drohend ihm sein Geheimniß abfordert, auf welche Weise Zeus auf seinem Throne gegen alle Tücken des Schicksals zu sichern sei; wie zuletzt nach kaum ausgesprochener Weigerung, unter Donner, Blitz, Sturm und Erdbeben, Pro-

metheus zusammt dem Felsen, der ihn gefeßelt hält, in den Schooß der Unterwelt hinabgeschlungen wird. Der Triumph des Unterliegens ist wohl niemals glorreicher gefeiert worden, und man hat Mühe zu begreifen, wie der Dichter im erlösten Prometheus sich auf der gleichen Höhe hat erhalten mögen.

Ueberhaupt sind die Schauspiele des Aeschylus ein Beispiel unter vielen, daß in der Kunst wie in der Natur riesenhafte Erzeugnisse denen von geregeltem Ebenmaß vorangehen, welche sich dann bis zur Niedlichkeit und Unbedeutendheit verkleinern, und daß die Poesie in ihrer ursprünglichen Erscheinung immer der Ehrwürdigkeit der Religion am nächsten ist, wie sich diese auch unter dem jedesmaligen Menschengeschlecht gestalten mochte.

Eine uns aufbewahrte Aeußerung des Dichters beweiset, daß er sich auf dieser Stufe zu behaupten strebte, und das Herabsinken vom Göttlichen durch künstliche Ausbildung geflißentlich mied. Seine Brüder munterten ihn auf, einen neuen Päan zu schreiben. Er antwortete: „der alte von „Tynnichus sei am besten gedichtet, dem seinigen mit diesem „zusammengehalten würde es eben so ergehen, wie den neueren „Statuen mit den alten; denn diese, bei aller Einfachheit, „würden für göttlich gehalten, die neuen sorgfältig ausgear„beiteten hingegen würden zwar bewundert, machten aber we„niger den Eindruck von einer Gottheit.“ Wie in Allem, so führte ihn auch in seiner Berührung mit dem Gottesdienste seine Kühnheit bis an die äußerste Gränze, und so geschah es, daß er beschuldigt wurde, in einem seiner Stücke die eleusinischen Geheimnisse verrathen zu haben, und nur auf die Fürbitte seines Bruders Amynias, der die in der Schlacht bei Salamis empfangenen Wunden vorzeigte, losgesprochen

ward. Vielleicht glaubte er, in der dichterischen Mittheilung sei die Weihung zu den Mysterien schon enthalten, und niemanden werde auf diesem Wege etwas offenbart, der dessen nicht würdig sei.

Der tragische Stil des Aeschylus ist allerdings noch unvollendet, und schweift nicht selten in unverschmolzenen epischen und lyrischen Bestandtheilen aus. Abgerißen, unmäßig, hart ist er oft; kunstvollere Tragödien nach ihm zu dichten, war sehr möglich, in der fast übermenschlichen Großheit möchte er wohl immer unübertroffen bleiben, da ihn hierin sein glücklicher jüngerer Nebenbuhler, Sophokles, selbst nicht erreichte. Dieser that über ihn den Ausspruch, und kündigte sich dadurch als einen denkenden Künstler an: „Aeschylus thue das Rechte, aber ohne es zu wißen;“ einfache Worte, die jedoch das ganz erschöpfen, was wir unter einem bewußtlos wirkenden Genius verstehen.

Siebente Vorlesung.

Leben und dichterischer Charakter des Sophokles. Schätzung seiner Tragödien im Einzelnen.

Sophokles fällt mit seinem Geburtsjahre zwischen die seines Vorgängers und des Euripides fast in die Mitte hinein, so daß er etwa ein halbes Menschenalter von jedem absteht; die Angaben stimmen nicht ganz überein. Von beiden aber war er den größten Theil seines Lebens hindurch Zeitgenoße. Mit Aeschylus hat er häufig um den tragischen Epheukranz gerungen, und den Euripides, der doch gleichfalls ein hohes Alter erreichte, hat er noch überlebt. Es scheint, daß eine gütige Vorsehung an diesem einzigen Manne dem Menschengeschlechte, um im Sinne der alten Religion zu sprechen, die Würde und die Glückseligkeit seines Looßes offenbaren wollte, indem sie ihm zu allem Göttlichen, was das Gemüth und den Geist schmücken und erheben kann, auch alle erdenklichen Segnungen des Lebens verlieh. Von wohlhabenden und angesehenen Eltern, als freier Bürger des gebildetsten Staates von Griechenland geboren zu sein, dieß waren nur die ersten Voraussetzungen dazu. Schönheit des Leibes wie der Seele, und ungestörter Gebrauch von beider Kräften in vollkommener

Gesundheit bis an das äußerste Ziel des menschlichen Lebens, eine Erziehung in der gewähltesten Fülle der Gymnastik und Musik, deren jene so mächtig war, schönen Naturanlagen Energie, diese, Harmonie zu ertheilen; die süße Blüthe der Jugend, und die reife Frucht des Alters; der Besitz und ununterbrochene Genuß der Poesie und Kunst, und die Ausübung heiterer Weisheit; Liebe und Achtung unter den Mitbürgern, Ruhm im Auslande, und das Wohlgefallen und die Gnade der Götter: dieß sind die allgemeinsten Züge von der Geschichte dieses frommen heiligen Dichters. Es ist als ob die Götter, unter denen er sich besonders dem Bacchus als dem Geber aller Freude und dem Bildner des vormals rohen Menschengeschlechtes durch Darstellung seiner tragischen Festspiele frühzeitig widmete, gewünscht hätten, ihn unsterblich zu machen, so lange schoben sie seinen Tod hinaus; und da dieß nicht möglich war, lösten sie sein Leben wenigstens so gelinde als möglich, um ihn unvermerkt eine Unsterblichkeit mit der andern, die lange Dauer seines irdischen Daseins mit der Unvergänglichkeit seines Namens vertauschen zu laßen. Als ein Jüngling von sechszehn Jahren wurde er wegen seiner Schönheit gewählt, dem Chor der Jünglinge, welche nach der Schlacht bei Salamis (in welcher Aeschylus mitgefochten und sie herrlich geschildert) den Päan um die aufgerichtete Trophäe aufführten, nach griechischer Sitte auf der Leier spielend vorzutanzen; so daß die schönste Entfaltung seiner Jugendblüthe mit der glorwürdigsten Epoche des atheniſchen Volkes in demselben Moment zusammentraf. Ein Feldherrn-Amt verwaltete er zugleich mit Perikles und Thukydides, schon dem Greisenalter näher; ferner das Priesterthum eines einheimischen Heroen. Im fünfundzwanzigsten Jahre fieng er an Tragödien aufzuführen, zwanzigmal erwarb er den Sieg,

öfter die zweite Stelle, niemals die dritte; in dieser Bemühung fuhr er mit zunehmendem Gelingen fort, bis über sein neunzigstes Jahr hinaus, ja vielleicht rühren aus dieser späten Zeit einige seiner größten Werke her. Man hat die Sage, er sei von einem älteren Sohn oder Söhnen verklagt worden, weil er einen Enkel von einer andern Gattin zärtlicher liebte, als sei er vor Alter kindisch geworden, und nicht mehr im Stande sein Vermögen zu verwalten. Er habe statt aller Vertheidigung den Richtern seinen so eben gedichteten Oedipus in Kolonos, oder nach Andern den herrlichen Chorgesang daraus, welcher Kolonos, seinen Geburtsort, verherrlicht, vorgelesen, und hierauf seien die Richter ohne Weiteres bewundernd auseinander gegangen, und man habe ihn im Triumph nach Hause begleitet. Wenn es gegründet ist, daß er den eben genannten zweiten Oedipus so spät geschrieben, wie selbiger denn in der Entfernung von allem herben Ungestüm der Jugend, in der reifen Milde die Spuren davon an sich trägt, so gewährt uns dieß das Bild zugleich des liebenswürdigsten und ehrwürdigsten Alters. Wiewohl die abweichenden Sagen von seiner Todesart fabelhaft scheinen, so stimmen sie doch darin überein, und haben auch diese wahrhafte Bedeutung, daß er mit seiner Kunst oder etwas darauf Bezug Habendem beschäftigt ohne Krankheit verschieden sein soll; daß er also, wie ein grauer Schwan des Apollo sein Leben in Gesängen ausgehaucht. So achte ich auch die Geschichte, wie der lacedämonische Feldherr, welcher den Ort seiner väterlichen Begräbnisse verschanzt hatte, durch eine doppelte Erscheinung des Bacchus angemahnt worden sei, die Beerdigung des Sophokles daselbst zu gestatten, und deshalb einen Herold an die Athener gesandt, für wahrhaft; so wie alles, was dazu dient, die verklärte Ehrwürdigkeit dieses

Mannes in's Licht zu stellen. Fromm und heilig nannte ich ihn in seinem eigenen Sinne. Aber wiewohl seine Werke ganz die antike Großheit, Anmuth und Einfalt athmen, ist er dennoch unter allen griechischen Dichtern derjenige, dessen Empfindungen am meisten Verwandtschaft mit dem Geiste unserer Religion haben.

Nur Eine Naturgabe war ihm versagt: eine tönende Stimme zum Gesange. Er konnte nur die harmonischen Ergießungen anderer Stimmen veranlaßen und lenken, und soll daher auch die vorher bestehende Sitte, daß der Dichter in seinen Stücken selbst mitspielte, für sich aufgehoben, und nur ein einziges Mal (wieder ein sehr bedeutender Zug) als der Sänger Thamyris erscheinend die Zither gespielt haben.

In so fern Aeschylus, welcher die tragische Poesie von der ersten Rohheit zu der Würde seines Kothurns ausgebildet hatte, ihm vorangieng, steht Sophokles in einem historischen Kunstverhältnisse zu ihm, worin ihm allerdings die Unternehmungen jenes ursprünglichen Meisters zu statten kamen, so daß Aeschylus als der entwerfende Vorgänger, Sophokles als der vollendende Nachfolger erscheint. Die kunstreichere Verfaßung der Dramen des letztgenannten ist leicht zu bemerken: die Einschränkung des Chores im Verhältniß zum Dialog, die Ausbildung der Rhythmen und der reinen attischen Diction, die Einführung mehrerer Personen, die reichere Verknüpfung der Fabeln, die Vermannichfaltigung der Vorfälle, und die vollständigere Entwickelung, das ruhigere Festhalten aller Momente der Handlung, und die mehr theatralische Heraushebung der entscheidenden, die vollkommnere Abrundung des Ganzen, auch schon äußerlich betrachtet. Allein es ist noch etwas anderes, wodurch er den Aeschylus überstrahlt, und die Gunst des Schicksals verdiente, einen

solchen Vorgänger gehabt zu haben, und mit ihm an denselben Gegenständen zu wetteifern: ich meine die innere harmonische Vollendung seines Gemüths, vermöge deren er jede Pflicht des Schönen aus Neigung erfüllte, und dessen freier Trieb von einem bis zur Durchsichtigkeit klar gewordenen Selbstbewußtsein begleitet war. An Kühnheit den Aeschylus zu übertreffen dürfte unmöglich sein: ich halte aber dafür, daß Sophokles nur wegen seiner weisen Mäßigung weniger kühn erscheint, da er überall mit größtem Nachdruck zu Werke geht, ja vielleicht mit durchgeführterer Strenge; wie ein Mensch, der seine Gränzen genau kennt, innerhalb derselben desto zuversichtlicher auf seinen Rechten besteht. Wie Aeschylus gern Alles in die Empörungen der titanischen Urwelt hinausspielt, so scheint Sophokles sich hingegen der Göttererscheinungen nur nothwendigerweise zu bedienen: er bildete Menschen, wie das Alterthum allgemein eingestand, beßer, das heißt nicht, sittlicher und fehlerfreier, sondern schöner und edler als die wirklichen, und indem er alles in dem menschlichsten Sinne nahm, fiel ihm zugleich die höhere Bedeutung zu. Allem Anscheine nach ist er auch in der scenischen Ausschmückung gemäßigter gewesen als Aeschylus, hat vielleicht gewähltere Schönheit, aber nicht so kolossalen Pomp wie dieser gesucht.

Als charakteristisch haben die Alten an diesem Dichter die angeborne Süßigkeit und Anmuth gepriesen, wegen deren sie ihn die attische Biene nannten. Wer zum Gefühl dieser Eigenschaft hindurch gedrungen ist, der darf sich schmeicheln, daß ihm der Sinn für die antike Kunst aufgegangen sei, denn die heutige Empfindsamkeit möchte, weit entfernt in jenes Urtheil einstimmen zu können, vielmehr in den sophokleischen Tragödien, sowohl was die Darstellung körperlicher

Leiden betrifft, als in den Gesinnungen und Anordnungen, vieles unerträglich herbe finden.

Im Verhältniß zu der großen Fruchtbarkeit des Sophokles, da er nach Einigen hundert und dreißig Stücke geschrieben haben soll (wovon aber der Grammatiker Aristophanes siebzehn für unächt erklärte), nach den mäßigsten Angaben achtzig, ist uns freilich von ihm wenig übrig geblieben, da wir nur sieben haben. Doch hat uns der Zufall dabei gut bedacht, indem sich hierunter verschiedene finden, die bei den Alten als seine vorzüglichsten Meisterwerke anerkannt waren, wie die Antigone, die Elektra, und beide Oedipus; auch sind sie ziemlich unverstümmelt und mit unverdorbenem Text auf uns gekommen. Von den neueren Kunstrichtern ist ohne Grund meistens der erste Oedipus, und der Philoktetes vor allen andern bewundert worden: jener wegen der künstlichen Verwicklung, bei welcher die schreckliche, selbst die Neugierde spannende Katastrophe (welches letzte in den griechischen Tragödien so selten der Fall ist) unvermeidlich durch eine Folge unter einander zusammenhängender Veranlaßungen herbeigeführt wird; dieser wegen der meisterhaften Charakteristik und der schönen Gegensätze zwischen den drei Hauptfiguren, neben dem einfachen Bau des Stückes, da bei so wenigen Personen alles aus den wahrsten Triebfedern abgeleitet ist. Aber die Tragödien des Sophokles glänzen fast jede durch eigenthümliche Vorzüge. In der Antigone ist der Heroismus in der reinsten Weiblichkeit dargestellt, im Ajax das männliche Ehrgefühl in seiner ganzen Stärke; die Elektra zeichnet sich durch Energie und Pathos aus; im Oedipus zu Kolonos herrscht die mildeste Rührung, und es ist über das Ganze die größte Anmuth verbreitet. Den Werth dieser Stücke gegen einander zu wägen, unternehme ich nicht: doch gestehe

ich, daß ich eine besondre Vorliebe für das letztgenannte Stück hege, weil es mir die Persönlichkeit des Sophokles am meisten auszusprechen scheint. Da dieses Stück überhaupt der Verherrlichung von Athen, und seines Geburtsfleckens insbesondere gewidmet ist, so scheint er es auch mit besonderer Liebe gearbeitet zu haben.

Am wenigsten wird gewöhnlich der Ajax und die Antigone verstanden. Man kann es nicht begreifen, daß diese Stücke noch so lange nach dem fortspielen, was wir die Katastrophe zu nennen pflegen. Ich werde darüber weiter unten noch eine Bemerkung machen.

Die Geschichte des Oedipus ist unter allen Schicksals-Fabeln, welche die alte Mythologie enthält, vielleicht die sinnreichste; jedoch scheinen mir andere, wie z. B. die von der Niobe, welche ohne solche Verflechtung von Vorfällen ganz einfach sowohl den menschlichen Uebermuth, als die über ihn von den Göttern verhängte Strafe in kolossalem Maßstabe darlegen, in einem größeren Sinne gedacht. Was der Fabel vom Oedipus einen weniger hohen Charakter giebt, ist eben die Intrigue, welche darin liegt. Intrigue ist nämlich im dramatischen Sinne eine Verwickelung, welche aus der Durchkreuzung der Absichten und Zufälle entspringt, und dieß findet offenbar in den Schicksalen des Oedipus statt, da alles, was seine Eltern und er selbst thun, um den geweissagten Greueln zu entgehen, ihn denselben entgegenführt. Was aber dieser Fabel eine große und furchtbare Deutung giebt, ist der wohl meistens dabei übersehene Umstand, daß es eben der Oedipus ist, welcher das von der Sphinx aufgegebene Räthsel, das menschliche Dasein betreffend, gelöst hat, dem sein eigenes Leben ein unentwirrbares Räthsel blieb, bis es ihm allzuspät auf die entsetzlichste Art aufgeklärt ward, da alles unwieder-

bringlich verloren war. Dieß ist ein treffendes Bild anmaßlicher menschlicher Weisheit, die immer auf das Allgemeine geht, ohne daß ihre Besitzer davon die rechte Anwendung auf sich selbst zu machen wißen.

Mit dem herben Schluße des ersten Oedipus wird man durch die Heftigkeit, das argwöhnische und herrische Wesen des Oedipus in so weit ausgesöhnt, daß das Gefühl nicht bis zur entschiedenen Empörung gegen ein so grausames Schicksal kommt. Von dieser Seite mußte der Charakter des Oedipus also aufgeopfert werden, welcher dagegen durch die väterliche Bekümmerniß und den heldenmüthigen Eifer für die Rettung des Volkes gehoben ist: einen Eifer, der ihn durch redliches Forschen nach dem Urheber des Verbrechens seinen Untergang beschleunigen läßt. Auch war es nöthig, des Gegensatzes wegen mit seinem nachherigen Elende, ihn in der Art, wie er dem Tiresias und Kreon begegnet, noch mit dem ganzen Stolz der Herrscherwürde umkleidet auftreten zu laßen. Ueberhaupt läßt sich schon in seinen früheren Handlungen das Argwöhnische und Heftige bemerken; jenes darin, wie er sich über die Beschuldigung, er sei dem Polybus untergeschoben, nicht bei dessen Versicherungen beruhigen kann; dieses in dem so blutig ausfallenden Zwist mit dem Laius. Dieser Charakter scheint ihm von beiden Eltern angeerbt zu sein. Der übermüthige Leichtsinn der Jokaste, womit diese über die Orakel, als durch den Ausgang nicht bestätigt, spottet, aber bald darauf die Buße an sich selbst vollzieht, ist zwar nicht in ihn übergegangen: vielmehr ehrt ihn die Reinheit des Gemüthes, womit er vor den geweissagten Verbrechen so sorgfältig flieht, und wodurch seine Verzweiflung, sie dennoch begangen zu haben, natürlich auf's äußerste gesteigert werden muß. Furchtbar ist seine Verblendung, wie

ihm die Aufklärung schon so nahe liegt; z. B. da er die Jokaste fragt, wie Laius ausgesehen habe, und diese erwiedert, er habe eben weiße Haare bekommen, sonst sei er an Gestalt dem Oedipus nicht eben unähnlich gewesen. Auf der andern Seite ist es wieder ein Zug ihres Leichtsinnes, daß sie die Aehnlichkeit mit ihrem Gemahle, woran sie ihn als Sohn hätte erkennen sollen, nicht gehörig beachtet hat. So läßt sich bei näherer Zergliederung in jedem Zuge die äußerste Schicklichkeit und Bedeutsamkeit nachweisen. Nur da man gewohnt ist, den Sophokles auch als correct anzupreisen, und vorzüglich an diesem Oedipus die vortrefflich beobachtete Wahrscheinlichkeit rühmt, muß ich bemerken, daß eben dieß Stück ein Beweis ist, wie hierin die alten Künstler ganz andern Grundsätzen folgten, als jene Kritiker. Denn sonst wäre es allerdings eine große Unwahrscheinlichkeit, daß Oedipus sich in so langer Zeit nie zuvor nach den Umständen vom Tode des Laius erkundiget hat, daß die Narben an seinen Füßen, ja selbst der Name, den er davon führt, die Jokaste keinen Verdacht haben schöpfen laßen, u. s. w. Allein die Alten entwarfen ihre Kunstwerke nicht für den berechnenden prosaischen Verstand, und eine Unwahrscheinlichkeit, die erst durch Zergliederung gefunden wird, die nicht im Umkreiße der Darstellung selbst liegt, galt ihnen für keine. Sogar Aristoteles, sonst wenig geneigt der Einbildungskraft freien Spielraum zu gönnen, stellt diesen Grundsatz ausdrücklich auf.

Der verschiedene Charakter des Aeschylus und Sophokles zeigt sich nirgends auffallender, als in den Eumeniden und dem Oedipus zu Kolonos, da beide Stücke einen ähnlichen Zweck haben. Athen soll nämlich als der heilige Wohnsitz der Gesetzmäßigkeit und der milden Menschlichkeit verherrlicht,

und abgebüßte Verbrechen ausländischer Helden-Familien sollen auf diesem Gebiete durch eine höhere Vermittlung feierlich gesühnet werden; auch wird daraus dem attischen Volke ein fortdauerndes Heil prophezeit. Bei dem patriotischen und Freiheit athmenden Aeschylus geschieht dieß durch eine gerichtliche Handlung; bei dem frommen Sophokles durch eine religiöse: und zwar ist es die Todesweihe des Oedipus, dem, da er durch das Bewußtsein unwillkürlicher Verbrechen und langes Elend gebeugt ist, die Götter dadurch gleichsam eine Ehrenerklärung thun, als hätten sie es mit dem furchtbaren, an ihm gegebenen Beispiel nicht gegen ihn insbesondere gemeint, sondern nur dem Menschengeschlecht überhaupt eine ernste Lehre geben wollen. Sophokles, dem das ganze Leben ein fortwährender Gottesdienst ist, liebt es überhaupt, dessen letzten Augenblick, gleichsam als den einer höheren Feier, möglichst zu schmücken, und er flößt damit eine ganz andere Rührung ein, als die, welche der Gedanke der Sterblichkeit überhaupt erregt. Daß der geplagte, abgemüdete Oedipus im Hain der Furien endlich Ruhe und Frieden findet, eben an der Stelle, von welcher jeder andere Mensch mit unheimlichem Grausen flieht, er, dessen Unglück gerade daher entsprungen ist, unbewußt und ohne Warnung eines innern Gefühls das gethan zu haben, wovor allen Menschen schaudert; darin liegt ein tiefer und geheimnißvoller Sinn.

Die attische Bildung, Besonnenheit, Mäßigung, Gerechtigkeit, Milde und Großmuth hat Aeschylus majestätischer in der Person der Pallas gezeigt; Sophokles, der so gern alles Göttliche in das Gebiet der Menschheit zog, feiner entwickelnd am Theseus. Wer den hellenischen Heroismus im Gegensatz mit dem barbarischen genauer kennen zu lernen wünscht, den würde ich auf diesen Charakter verweisen.

Bei'm Aeschylus muß, damit der Verfolgte gerettet, und das Land der Segnungen theilhaftig werde, erst die nächtliche Entsetzlichkeit der Furien das Blut des Zuschauers erstarren machen und sein Haar emporsträuben, der ganze Grimm dieser Rachegöttinnen muß sich zuvor erschöpfen: der Uebergang zu ihrem friedlichen Abzuge ist desto wunderwürdiger; es ist, als ob das ganze Menschengeschlecht von ihnen erlöst würde. Bei'm Sophokles erscheinen sie nicht selbst, sondern sind ganz im Hintergrunde gehalten; sie werden nicht einmal mit ihrem eigentlichen Namen, sondern nur durch schonende Bezeichnungen genannt. Aber eben das diesen Töchtern der Nacht angemeßne Dunkel und die Ferne begünstigt ein stilles Grauen, an welchem die körperlichen Sinne gar keinen Antheil haben. Daß endlich der Hain der Furien mit der Lieblichkeit eines südlichen Frühlings überkleidet ist, vollendet die süße Anmuth der Dichtung, und wenn ich für die sophokleische Poesie ein Sinnbild aus seinen eigenen Tragödien wählen soll, so möchte ich sie eben als einen heiligen Hain der dunkeln Schicksals-Göttinnen beschreiben, worin Lorbeer, Oelbäume und Weinreben grünen, und die Lieder der Nachtigallen unaufhörlich tönen.

Zwei Stücke des Sophokles beziehen sich, der griechischen Sinnesart gemäß, auf die heiligen Rechte der Todten und die Wichtigkeit der Beerdigung: in der Antigone geht die ganze Handlung hievon aus, und im Ajax findet sie dadurch erst einen befriedigenden Schluß.

Das weibliche Ideal in der Antigone ist von großer Strenge, so daß es allein hinreichend wäre, allen den süßlichen Vorstellungen von Griechheit, die neuerdings gäng und gebe geworden sind, ein Ende zu machen. Ihr Unwille, da sich Ismene weigert, Theil an ihrem kühnen Entschluße

zu nehmen; die Art, wie die über ihre Schwäche reuige Ismene, welche sich anbietet, ihre heldenmüthige Schwester nun wenigstens im Tode zu begleiten, von ihr zurückgewiesen wird, gränzt an Härte; ihr Schweigen und ihr Reden gegen den Kreon, wodurch sie ihn reizt, seinen tyrannischen Entschluß zu vollstrecken, zeugen von unerschütterlichem männlichem Muthe. Allein der Dichter hat das Geheimniß gefunden, das liebevolle weibliche Gemüth in einer einzigen Zeile zu offenbaren, indem sie dem Kreon auf die Vorstellung, Polynikes sei ja ein Feind des Vaterlandes gewesen, antwortet:

Nicht mitzuhaßen, mitzulieben bin ich da.

Auch hält sie die Ausbrüche ihres Gefühls nur so lange zurück, als dadurch die Festigkeit ihres Entschlußes hätte zweideutig werden können. Wie sie unwiderruflich zum Tode geführt wird, ergießt sie sich in die zartesten und rührendsten Klagen über ihren herben frühzeitigen Tod, und verschmäht es nicht, sie die sittsame Jungfrau, auch die verlorne Brautfeier, und die ungenoßnen ehelichen Segnungen zu beweinen. Dagegen verräth sie mit keiner Silbe eine Neigung für den Hämon, ja sie erwähnt diesen liebenswürdigen Jüngling nirgends. Barthelemy versichert zwar das Gegentheil: aber die Zeile, worauf er sich bezieht, gehört nach den beßeren Handschriften und dem Zusammenhange der ganzen Stelle der Ismene. Durch die besondere Neigung nach einem solchen Heldenentschluße, noch an das Leben gefeßelt zu werden, wäre Schwäche gewesen; jene allgemeinen Gaben, womit die Götter das Leben schmücken, ohne Wehmuth zu verlaßen, wäre der frommen Heiligkeit ihres Gemüthes nicht gemäß.

Auf den ersten Blick kann der Chor in der Antigone schwach scheinen, indem er sich so ohne Widerrede den tyrannischen Befehlen des Kreon fügt, und nicht einmal eine Vor-

stellung zu Gunsten der jungen Heldin versucht. Allein diese muß mit ihrem Entschluß und ihrer That ganz allein stehen, um recht verherrlicht zu werden, sie darf nirgends eine Stütze, einen Anhalt finden. Die Unterwürfigkeit des Chores vermehrt auch den Eindruck von der Unwiderstehlichkeit der königlichen Befehle. So müßen selbst seinen letzten Anreden an die Antigone noch schmerzliche Erwähnungen eingemischt sein, damit sie den Kelch der irdischen Leiden ganz austrinke. Weit anders ist der Fall in der Elektra, wo der Chor so theilnehmend und aufmunternd für die beiden Hauptpersonen sein mußte, da sich gegen ihre Handlung mächtige sittliche Gefühle auflehnen, wie andre dazu anspornen, statt daß ein solcher innerer Zwist bei der That der Antigone gar nicht stattfindet, sondern bloß äußere Schrecknisse sie davon abhalten sollen.

Nach Vollendung der That und überstandenem Leiden dafür, bleibt noch die Züchtigung des Uebermuthes zurück, welche den Untergang der Antigone rächt: nur die Zerstörung der ganzen Familie des Kreon und seine eigene Verzweiflung ist eine würdige Todtenfeier für ein so kostbares hingeopfertes Leben. Deswegen muß die vorher nicht erwähnte Gattin des Königs noch ganz gegen das Ende erscheinen, bloß um das Unglück zu hören und sich umzubringen. Dem griechischen Gefühl wäre es unmöglich gewesen, mit dem Untergange der Antigone ohne abbüßende Vergeltung das Gedicht für geschloßen zu halten.

Auf ähnliche Art verhält es sich im Ajax. Den Uebermuth, wofür er mit entehrendem Wahnsinn gestraft worden, hat er durch die tiefe Scham, die ihn bis zum Selbstmorde treibt, abgebüßt. Weiter darf die Verfolgung des Unglücklichen nicht gehen, und da man noch seine Leiche durch ver-

weigerte Bestattung schmähen will, tritt Ulyß in's Mittel, eben der, welchen Ajax für seinen Todfeind gehalten, und welchem Pallas in der grausenerregenden Eingangs-Scene an dem Beispiele des verwirrten Ajax die Nichtigkeit des Menschengeschlechts gezeigt hat: er erscheint gleichsam als die personificierte Mäßigung, welche den Ajax, wenn er sie besessen hätte, vor seinem Fall bewahrt haben würde.

Der Selbstmord ist häufig in der alten Mythologie, wenigstens in der tragisch umgebildeten; aber er geschieht mehrentheils, wo nicht im Wahnsinn, doch nach einem plötzlich erlebten Unglück, in einem Zustande von Leidenschaft, der keiner Ueberlegung Raum läßt. Solche Selbstmorde, dergleichen die der Jokaste, des Hämon und der Eurydike, endlich der Deïanira sind, kommen nur als untergeordnete Zuthat in den tragischen Gemälden des Sophokles vor; der Selbstmord des Ajax ist ein besonnener Entschluß, eine freie That, und dadurch würdig, der Hauptgegenstand zu sein. Er ist nicht die letzte verderbliche Krisis einer schleichenden Gemüthskrankheit, wie so oft in der schwächlichen neueren Zeit; noch weniger jener mehr theoretische Ueberdruß des Lebens, auf die Ueberzeugung von dessen Unwerth gegründet, der viele spätere Römer sowohl nach epikureischen als nach stoischen Grundsätzen dahin brachte, ihre Tage abzukürzen. Ajax wird durch kein unmännliches Verzagen seinem rauhen Heldenthume ungetreu. Sein Wahnsinn ist vorüber, auch die erste Trostlosigkeit nach dem Erwachen daraus; erst nach der vollkommensten Rückkehr zu sich selbst, da er die Tiefe des Abgrundes ermißt, worein ihn sein Uebermuth durch ein göttliches Verhängniß gestürzt hat, da er seine Lage als unheilbar zerrüttet überschaut: seine Ehre durch die ihm abgesprochenen Waffen Achills gekränkt, der Ausbruch seiner

rächerischen Wuth über dieß Unrecht mißglückt, und in der Verblendung auf wehrlose Heerden abgelenkt, er selbst nach einer langen tadellosen Heldenlaufbahn seinen Feinden ein Ergötzen, den Griechen ein Spott und ein Greuel, seinem preiswürdigen Vater, sollte er so zu ihm zurückkehren, eine Schmach geworden; entscheidet er nach seinem Wahlspruche: „rühmlich leben, oder rühmlich sterben,“ daß ihm nur der letzte Ausweg übrig bleibe. Selbst die Verstellung, vielleicht die erste seines Lebens, wodurch er seine Gefährten beruhigt, um seinen Entschluß ungestört ausführen zu können, muß ihm als Seelenstärke angerechnet werden. Seinem unmündigen Sohne, dem künftigen Trost seiner verlaßenen Eltern, verordnet er den Teukros zum Pfleger, und stirbt, wie Cato, nicht eher, als bis er die Angelegenheiten der Seinigen besorgt hat. Wie Antigone in ihrer weiblichen Zartheit, so scheint er auf seine wilde Weise in der letzten Rede noch die Herrlichkeit des Sonnenlichtes zu fühlen, von dem er scheidet. Sein rauher Muth verschmäht das Erbarmen, und erregt es um so durchdringender. Welch ein Bild des Erwachens aus dem Taumel der Leidenschaft, wie sich das Zelt öffnet, wo er mitten unter den erwürgten Heerden wehklagend am Boden sitzt!

Wie Ajax in unauslöschlicher Beschämung durch einen raschen Entschluß das Leben von sich wirft, so trägt Philoktet dessen mühselige Bürde unter jahrelangem Elende mit ausharrender Geduld. Wie jenen seine Verzweiflung, so adelt diesen seine Standhaftigkeit. Wo der Trieb der Selbsterhaltung mit keiner sittlichen Triebfeder in Streit geräth, da darf er sich in seiner ganzen Stärke äußern. Die Natur hat alle athmenden Wesen damit ausgerüstet, und der Nachdruck, womit sie den Andrang feindseliger Mächte von ihrem

Dasein abwehren, ist ein Beweis ihrer Vortrefflichkeit. Es ist wahr, in der Gegenwart jener menschlichen Gesellschaft, die ihn ausgestoßen, und in der Abhängigkeit von ihrer Uebermacht würde Philoktet eben so wenig leben wollen wie Ajax. Aber er findet sich der Natur allein gegenüber, er verzagt nicht vor ihrem gegen ihn so abschreckenden Antlitz, und dringt dennoch zu dem Mutterbusen der liebenden Pflegerin hindurch. Auf ein ödes Eiland gebannt, von einer unheilbaren Wunde gepeinigt, einsam und hülflos wie er ist, verschafft ihm sein Geschoß Nahrung von den Vögeln des Waldes, der Felsen trägt lindernde Heilkräuter, die Quelle beut einen frischen Trunk, seine Höhle gewährt ein Obdach und Kühlung im Sommer, bei'm Winterfrost erwärmt ihn der Mittagsstrahl oder angezündetes Reisig, selbst die wüthenden Anfälle seiner Schmerzen müßen sich zuletzt erschöpfen, und in erquickenden Schlaf auflösen. Ach es sind eben die verkünstelnden Auszierungen, der lästige erschlaffende Ueberfluß ist es, was gleichgültig gegen den Werth des Lebens macht: entkleidet es von allen fremden Zuthaten, überladet es mit Leiden, daß kaum das nackte Dasein übrig bleibt, und noch wird dessen Süßigkeit vom Herzen aus mit jedem Pulsschlage durch die Adern rinnen. Der Arme, Unglückselige! Zehn Jahre lang hat er es ausgestanden, und er lebt noch, er hängt noch am Leben und an der Hoffnung. Welche innige Wahrheit spricht aus diesem allem! Was aber am tiefsten für den Philoktet rührt, ist, daß er, den ein Mißbrauch der Gewalt aus der Gesellschaft verstoßen, so bald sie sich ihm wieder nähert, ihrem zweiten noch verderblicheren Uebel, der Falschheit, begegnet. Die Aengstigung, er möchte seines letzten Hülfsmittels, des Bogens, beraubt werden, würde dem Zuschauer zu peinlich sein, wenn man

nicht vom Anfange an ahndete, der offne gerade Neoptolemus werde die wider Willen erlernte Rolle des Betrugs nicht bis zu Ende durchführen können. Nicht mit Unrecht wendet sich der Getäuschte von den Menschen ab, zu jenen leblosen Gefährten zurück, womit ihn das angeborne Bedürfniß der Geselligkeit vertraut gemacht hat. Er ruft die Insel und ihre Vulkane als Zeugen des neuen Unrechtes an, das ihm widerfährt, er glaubt, sein geliebter Bogen empfinde Schmerz darüber, ihm entrißen zu sein; endlich nimmt er mit Wehmuth Abschied von seiner wirthlichen Höhle, von den Quellen, ja von der wogenumrauschten Klippe, von wo aus er so oft vergeblich in's Meer hinausgeschaut: so liebend ist das unverstörte Gemüth des Menschen.

Ueber das körperliche Leiden Philoktets, und die Art es darzustellen, hat sich Lessing in seinem Laokoon gegen Winckelmann erklärt, und Herder hat wiederum in den kritischen Wäldern Lessingen widersprochen. Beide letztgenannte haben bei dieser Gelegenheit sonst viel Treffendes über das Stück bemerkt, wiewohl wir darin Herdern beipflichten müßen, daß Winckelmann Recht gehabt zu behaupten, des Sophokles Philoktet leide wie Laokoon in der berühmten Gruppe, nämlich mit dem zurückgehaltenen Schmerz einer nie ganz erliegenden Heldenseele.

Die Trachinierinnen scheinen mir an Werth so weit unter den übrigen auf uns gekommnen Stücken des Sophokles zu stehen, daß ich eine Begünstigung für die Vermuthung zu finden wünschte, diese Tragödie, zwar in demselben Zeitalter, in seiner Schule, vielleicht von seinem Sohne Jophon gedichtet, sei durch Irrthum auf seinen Namen geschoben worden. Manches, sowohl in dem Bau und der Anlage, als in der Schreibart des Stückes, kann verdächtig

scheinen; verschiedne Kunstrichter haben schon bemerkt, das ohne Veranlaßung anhebende Selbstgespräch der Deïanira habe nicht den Charakter der sophokleischen Prologe. Sind aber auch im Ganzen die Kunstmaximen des Dichters beobachtet, so ist es oberflächlich geschehen; man vermißt das tiefe Gemüth des Sophokles. Da indessen niemand im Alterthume die Aechtheit bezweifelt zu haben scheint, auch Cicero die Klage des Hercules daraus als aus einem Werke des Sophokles zuversichtlich anführt, so muß man sich wohl begnügen zu sagen, der Tragiker sei hier einmal unter seiner gewöhnlichen Höhe geblieben.

Uebrigens kommt hiebei die Frage in Anregung, welche den Kritiker in Absicht auf die Werke des Euripides noch weit mehr beschäftigen kann: in wie fern Erfindung und Ausführung eines Schauspiels ausschließend von Einem herrühren muß, damit er für dessen Urheber gelten könne. Die dramatische Litteratur bietet häufig Beispiele von Schauspielen dar, die durch Mehrere gemeinschaftlich verfertigt wurden. Vom Euripides ist es bekannt, daß er sich bei der Ausführung seiner Stücke von einem gelehrten Diener, Kephisophon, helfen ließ; vielleicht überlegte er mit ihm auch deren Entwurf. Es scheint allerdings, daß sich damals in Athen dramatische Kunstschulen gebildet hatten, von der Art, wie sie immer zu entstehen pflegen, wenn ein poetisches Vermögen mit öffentlichem Wetteifer und mit großer Fülle und Rüstigkeit in Ausübung gebracht wird: Kunstschulen, welche Schüler von solcher Vortrefflichkeit und so verwandtem Geiste enthalten, daß der Meister ihnen einen Theil der Ausführung, ja sogar der Anlage anvertrauen, und dennoch unbeschadet seines Ruhmes alles auf seinen Namen gehen laßen kann. So waren die Malerschulen des sechszehnten Jahr-

hunderts beschaffen, und jedermann weiß, welche scharf sondernde Kritik dazu gehört, um z. B. bei vielen Bildern Raphaels, auszumachen, wie viel davon eigentlich von ihm selbst herrührt. Sophokles hatte seinen Sohn Jophon zur tragischen Kunst erzogen, er konnte sich also leicht von ihm bei der Ausführung Hülfe leisten laßen, besonders da die Tragödien, um mit um den Preis zu werben, zu bestimmten Zeiten fertig und eingelernt sein mußten; er mochte auch gegenseitig in die von jenem ursprünglich entworfenen Werke stellenweise hineinarbeiten, und die so entstandenen Stücke, worin man unverkennbare Züge des Meisters wahrnahm, wurden dann natürlich bald unter dem berühmteren Namen verbreitet.

Achte Vorlesung.

Euripides. Seine Vorzüge und Fehler. Verfall der tragischen Poesie durch ihn.

Wenn man den Euripides für sich allein betrachtet, ohne Vergleichung mit seinen Vorgängern, wenn man manche seiner beßeren Trauerspiele, und in andern einzelne Stellen aussondert, so muß man ihm außerordentliche Lobsprüche ertheilen. Stellt man ihn hingegen in den Zusammenhang der Kunstgeschichte, sieht man in seinen Stücken immer auf das Ganze, und wiederum auf sein Streben überhaupt, das sich in den auf uns gekommenen sämmtlich offenbart, so kann man nicht umhin, ihn vielfältig und strenge zu tadeln. Von wenigen Schriftstellern läßt sich mit Wahrheit so viel Gutes und Uebles sagen. Er war ein unendlich sinnreicher Kopf, in den mannichfaltigsten Künsten des Geistes gewandt: aber einer Fülle von glänzenden und liebenswürdigen Eigenschaften stand bei ihm nicht der erhabne Ernst des Gemüthes, noch die strenge künstlerische Weisheit ordnend vor, die wir am Aeschylus und Sophokles verehren. Er strebt immer nur zu gefallen, gleichviel durch welche Mittel. Darum ist er sich selbst so ungleich; manchmal hat er hinreißend schöne

Stellen, andre Male versinkt er in wahre Gemeinheiten. Bei allen seinen Fehlern besitzt er eine wunderwürdige Leichtigkeit, und einen gewissen einschmeichelnden Reiz.

Diese Vorerinnerung hielt ich für nöthig, da man mir sonst wegen des Folgenden vorwerfen möchte, ich wechsle nach Gutdünken Maß und Gewicht, da ich in einer eignen Schrift (Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide. Paris 1807.) die Vorzüge des euripideischen Hippolytus im Vergleich mit Racines Nachbildung zu entwickeln mich bemüht habe. Dort heftete ich meine Aufmerksamkeit auf das Einzelne, und zwar an einem der vorzüglichsten Werke dieses Dichters; hier gehe ich von den allgemeinsten Gesichtspunkten und den höchsten Kunstforderungen aus, und muß meine Begeisterung für die alte Tragödie, damit sie nicht als blind und übertrieben erscheine, durch scharfe Prüfung der Spuren von Ausartung und Verfall rechtfertigen.

Man kann die Vollkommenheit in der Kunst und Poesie mit dem Gipfel eines steilen Berges vergleichen, wo sich eine hinaufgewälzte Last nicht lange erhalten kann, sondern sogleich an der andern Seite unaufhaltsam wieder hinunter rollt. Dieß geht nach den Gesetzen der Schwere schnell und mit Leichtigkeit vor sich, es sieht sich bequem mit an, denn die Masse folgt ihrem natürlichen Hange; während das mühsame Hinanstreben ein gewissermaßen peinlicher Anblick ist. Daher kommt es z. B., daß Malereien aus den Zeiten des Verfalles der Kunst dem Auge der Ungelehrten weit beßer gefallen als die, welche dem Zeitpunkte ihrer Vollendung vorangehen. Der ächte Kenner hingegen wird die Gemälde der Zuccheri und anderer, welche den Ton angaben, als die großen Schulen des sechszehnten Jahrhunderts in leere ober-

flächliche Manier ausarteten, an innerm Werth unendlich tief unter die Werke eines Mantegna, Perugino und ihrer Zeitgenoßen stellen. Oder man denke sich auch die höchste Vollendung der Kunst als einen Brennpunkt; in gleicher Entfernung diesseits und jenseits desselben nehmen die gesammelten Strahlen einerlei Raum ein; aber an dieser Seite streben sie zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zusammen, an jener fliehen sie bis zur gänzlichen Zerstreuung aus einander.

Wir haben noch einen besondern Grund, die Ausschweifungen dieses Dichters ohne Schonung zu rügen; nämlich, daß unser Zeitalter an ähnlichen Gebrechen krankt, als die waren, welche dem Euripides unter seinen Zeitgenoßen so viel Gunst, wenn auch nicht gerade Achtung verschafften. Wir haben eine Menge Schauspiele erlebt, die an Gehalt und Form zwar unermeßlich tief unter denen des Euripides stehen, aber ihnen darin verwandt sind, daß sie durch weichliche, zuweilen sogar zarte Rührungen das Gefühl bestechen, während ihre Richtung im Ganzen auf eine wahre sittliche Freigeisterei hinausgeht.

Was ich hierüber sagen werde, ist großentheils nicht einmal neu. Wiewohl die Neueren nicht selten den Euripides seinen beiden Vorgängern vorgezogen, ihn mehr als diese gelesen, bewundert und nachgeahmt haben, sei es nun, daß sie durch die größere Verwandtschaft der Ansichten und Gesinnungen angezogen, oder durch einen mißverstandenen Ausspruch des Aristoteles irre geleitet wurden; so läßt sich nachweisen, daß viele Alte, zum Theil schon Zeitgenoßen des Euripides eben so geurtheilt, wie ich. Im Anacharsis findet man dieß Gemisch von Lob und Tadel wenigstens angedeutet, wiewohl der Verfaßer Alles mildert, nach seiner Absicht,

die griechischen Hervorbringungen jeder Art im vortheilhaftesten Lichte zu zeigen.

Wir haben einige beißende Aussprüche des Sophokles über den Euripides, wiewohl jener so entfernt von aller Künstler-Eifersucht war, daß er den Tod des letzteren betrauerte, und bei einem kurz hernach aufzuführenden Stücke seinen Schauspielern den Schmuck der Kränze nicht gestattete. Die Beschuldigungen des Plato gegen die tragischen Dichter, sie gäben die Menschen allzusehr der Gewalt der Leidenschaften hin, und machten sie weichlich, indem sie ihren Helden übermäßige Klagen in den Mund legten, halte ich mich berechtigt insbesondre auf den Euripides zu beziehen, weil in Bezug auf seine Vorgänger ihr Ungrund allzu einleuchtend wäre. Die spottenden Angriffe des Aristophanes sind bekannt, aber nicht immer gehörig gewürdigt und verstanden worden. Aristoteles bringt manchen bedeutenden Tadel vor, und wenn er den Euripides den am meisten tragischen Dichter nennt, schreibt er ihm keineswegs die größte Vollkommenheit in der tragischen Kunst überhaupt zu, sondern er meint damit die Wirkung, welche durch unglückliche Ausgänge erreicht wird; denn er fügt sogleich hinzu: „wiewohl er das Uebrige nicht gut anordnet.“ Der Scholiast des Euripides endlich enthält manche kurze und bündige Kritiken über einzelne Stücke, worunter sich wohl Urtheile der alexandrinischen Kritiker erhalten haben könnten: jener Kritiker, unter denen Aristarch durch seinen gründlichen Scharfsinn verdiente, daß sein Name zur Bezeichnung eines Kunstkenners sprichwörttich gebraucht wird.

Im Euripides finden wir das Wesen der alten Tragödie nicht mehr rein und unvermischt; ihre charakteristischen Züge sind schon zum Theil verlöscht. Wir haben diese

besonders in die darin herrschende Idee des Schicksals, in die idealische Darstellung, und in die Bedeutung des Chores gesetzt.

Der Begriff des Schicksals war freilich von seinen Vorgängern auf ihn vererbt, der Glaube daran wird nach tragischem Gebrauch von ihm eingeschärft, aber dennoch ist bei'm Euripides das Schicksal selten der unsichtbare Geist der ganzen Dichtung, der Grundgedanke der tragischen Welt. Wir haben gesehen, daß diese Idee nach strengeren oder milderen Ansichten gefaßt werden kann; daß die nächtliche Furchtbarkeit des Schicksals im Zusammenhange einer ganzen Trilogie sich bis zu Andeutungen einer weisen und gütigen Vorsehung aufklärt. Euripides hat sie aber aus der Region des Unendlichen herabgezogen, und die unentfliehbare Nothwendigkeit artet bei ihm nicht selten in den Eigensinn des Zufalls aus. Daher kann er sie dann auch nicht mehr auf ihren eigentlichen Zweck richten, nämlich im Gegensatze damit die sittliche Freiheit des Menschen zu heben. Wie wenige seiner Stücke beruhen auf dem standhaften Kampf gegen die Beschlüße des Schicksals, oder einer eben so heldenmüthigen Unterwerfung darunter. Seine Menschen leiden meistens weil sie müßen, und nicht weil sie wollen.

Die gegenseitige Unterordnung der idealischen Hoheit, des Charakters und der Leidenschaft, die wir bei'm Sophokles wie in der bildenden Kunst der Griechen in eben dieser Folge beobachtet finden, hat er gerade umgekehrt. Leidenschaft ist ihm das wichtigste; dann sorgt er für Charakter, und wenn ihm diese Bestrebungen noch Raum übrig laßen, sucht er dann und wann noch Größe und Würde, häufiger Liebenswürdigkeit anzubringen.

Es ist schon eingestanden worden, daß die Personen in

der Tragödie nicht alle gleich fehlerlos sein können, weil sonst schwerlich irgend ein Widerstreit unter ihnen, mithin keine Verwicklung stattfinden würde. Aber Euripides hat, nach dem Ausspruch des Aristoteles, mehrmals seine Personen ohne alle Noth schlecht geschildert, z. B. den Menelaus im Orestes. Große Verbrechen berichtete die durch den Volksglauben geheiligte Ueberlieferung von manchen alten Heroen, allein Euripides dichtet ihnen kleinliche schlechte Streiche aus eigner Willkür an. Ueberhaupt ist es ihm gar nicht darum zu thun, das Heldengeschlecht als durch seinen mächtigen Wuchs über das heutige hervorragend vorzustellen, sondern er bemüht sich vielmehr die Kluft zwischen seinen Zeitgenoßen und jener wunderbaren Vorwelt auszufüllen oder zu überbauen, und die Götter und Helden jenseits im Nachtkleide zu belauschen, gegen welche Art der Beobachtung, wie man sagt, keine Größe probehaltig sein soll. Seine Darstellung nimmt sich gleichsam Vertraulichkeiten mit ihnen heraus; nicht in den Kreiß der Menschheit zieht sie das Uebernatürliche und Fabelhafte (dieß haben wir am Sophokles gerühmt), sondern in die Schranken des unvollkommnen Individuums. Dieß ist es, was Sophokles meinte, wenn er sagte: er selbst bilde die Menschen so wie sie sein sollten, Euripides, wie sie wären. Nicht als ob die seinigen immer als Muster eines untadelichen Betragens aufgestellt werden könnten, sondern sein Ausspruch bezog sich auf die idealische Hoheit und Anmuth des Charakters und der Sitten. Es ist dem Euripides recht angelegen, seine Zuschauer immerfort zu erinnern: Seht, jene Wesen waren Menschen, hatten gerade solche Schwächen, handelten nach eben solchen Triebfedern wie ihr, wie der geringste unter euch. Deswegen malt er recht mit Liebe die Blößen und sittlichen Gebrechen seiner

Personen aus, ja er läßt sie alles, was ihnen keine Ehre macht, in naiven Geständnissen zur Schau tragen. Sie sind oft nicht bloß gemein, sondern sie rühmen sich dessen, als müßte es eben so sein.

Der Chor wird bei ihm meistens zu einem außerwesentlichen Schmuck: seine Gesänge sind oft ganz episodisch, ohne Bezug auf die Handlung, mehr glänzend als schwungvoll und wahrhaft begeistert. „Den Chor“ sagt Aristoteles, „muß man als einen der Schauspieler betrachten, und als „einen Theil des Ganzen: er muß mitstreben; nicht wie es „Euripides, sondern wie es Sophokles macht.“ Die alten Komiker genoßen das Vorrecht, den Chor zuweilen in ihrem eignen Namen mit den Zuschauern reden zu laßen: das hieß eine Parabase, und war, wie ich zeigen werde, dem Geiste ihrer Gattung gemäß. Wiewohl es gar nicht tragisch ist, so hat es Euripides nach dem Zeugniß des Julius Pollux dennoch häufig in seinen Schauspielen gethan, und sich dabei so vergeßen, daß er in den Danaiden den aus Frauen bestehenden Chor grammatische Biegungen gebrauchen ließ, welche nur dem männlichen Geschlechte zustehen. Da sonst der Chor während seines Abzuges allgemeine Betrachtungen, oder anderes auf die Handlung Bezügliches auszusprechen pflegt, so hat er ihm am Schluße dreier Stücke eine Anrufung der Siegesgöttin und den Wunsch, vor seinen Mitwerbern den Preis zu erlangen, in den Mund gelegt.

So hat dieser Dichter zugleich das innere Wesen der Tragödie aufgehoben, und in ihrem äußeren Bau das schöne Ebenmaß verletzt. Er opfert meistens das Ganze den Theilen auf, und in diesen sucht er wiederum mehr fremde Reize, als ächte poetische Schönheit.

In die begleitende Musik nahm er alle die Neuerungen

auf, welche Timotheus erfunden hatte, und wählte die Weisen, welche der Weichlichkeit seiner Poesie am angemeßensten waren. Eben so verfuhr er bei'm Gebrauch der Silbenmaße; sein Versbau ist üppig und geht in's Regellose über. Das Zerfloßene und weniger Männliche würde sich bei tieferer Untersuchung unstreitig auch in den Rhythmen seiner Chorgesänge nachweisen laßen.

Ueberall bringt er im Ueberfluß jene bloß körperlichen Reize an, welche Winckelmann eine Schmeichelei des groben äußeren Sinnes nennt; alles was anregt, auffällt, mit einem Worte lebhaft wirkt, ohne wahren Gehalt für den Geist und das Gefühl. Er arbeitet auf die Wirkung in einem Grade, wie es auch dem dramatischen Dichter nicht verstattet werden kann. So z. B. läßt er sich nicht leicht irgend eine Gelegenheit entgehen, seine Personen in ein plötzliches vergebliches Schrecken gerathen zu laßen; seine Alten klagen immer über die Gebrechlichkeiten des Alters, und steigen besonders den Aufgang aus der Orchestra auf die Bühne, der manchmal auch den Abhang eines Berges bedeutete, über die Mühseligkeit seufzend, mit wankenden Knieen hinauf. Ueberall geht er auf Rührung aus, ihr zu lieb beleidigt er nicht bloß die Schicklichkeit, sondern opfert den Zusammenhang seiner Stücke auf. Er ist stark in den Gemälden des Unglücks, aber oft nimmt er unser Mitleid nicht für den innern Schmerz der Seele, vollends für einen gehaltnen und männlich getragenen Schmerz, sondern für das körperliche Elend in Anspruch. Er versetzt seine Helden gern in den Bettelstand, läßt sie Hunger und Noth leiden, und mit allen äußern Zeichen davon, in Lumpen gehüllt, auftreten, wie es ihm Aristophanes in den Acharnern so lustig aufgerückt hat.

Euripides hatte die Schulen der Philosophen besucht; (er war ein Schüler des Anaxagoras, nicht des Sokrates, wie Manche irrig gesagt haben, sondern nur durch Umgang mit ihm verbunden): da setzt er dann eine Eitelkeit darein, auf allerlei Philosopheme anzuspielen; meines Bedünkens auf sehr unvollkommene Art, so daß man diese Lehren nicht daraus verstehen wird, wenn man sie nicht schon zuvor kennt. Es ist ihm zu gemein, auf die einfältige Weise des Volkes an die Götter zu glauben, er nimmt daher jede Gelegenheit wahr, etwas von allegorischer Deutung derselben auszustreuen, und zu verstehen zu geben, wie zweideutig es eigentlich um seine Frömmigkeit stehe. Man kann in ihm eine doppelte Person unterscheiden: den Dichter, dessen Hervorbringungen einer religiösen Feierlichkeit gewidmet waren, der unter dem Schutze der Religion stand, und sie also seinerseits auch wieder ehren mußte, und den Sophisten mit philosophischen Ansprüchen, der mitten unter den mit der Religion verknüpften Wundern, woraus er die Gegenstände seiner Stücke schöpfte, seine freigeisterischen Meinungen und Zweifel anzubringen suchte. Indem er die Grundfesten der Religion erschüttert, spielt er auf der andern Seite den Moralisten: um recht populär zu sein, wendet er das, was nur von den geselligen Verhältnissen seiner Zeitgenoßen gelten konnte, auf das Heldenleben an. Er streut eine Menge Sittensprüche ein: Sittensprüche, in denen er sich wiederholt, die meistens abgenutzt, und nicht selten grundfalsch sind. Bei diesem moralischen Prunk ist doch die Absicht seiner Stücke, und der Eindruck, den sie im ganzen hervorbringen, zuweilen sehr unsittlich. Man hat die lustige Geschichte, er habe den Bellerophon mit einer schnöden Lobrede auf den Reichthum eingeführt, worin dieser ihn allen Familienfreuden vorzog,

und zuletzt sagte: wenn Aphrodite, welche den Beinamen der goldenen führte, so glänze wie das Gold, so verdiene sie wohl die Liebe der Sterblichen; die Zuhörer, darüber empört, hätten ein großes Geschrei erregt, und den Schauspieler wie den Dichter steinigen wollen. Euripides sei hierauf hervorgesprungen, und habe gerufen: „Wartet doch nur das Ende ab, es wird ihm auch darnach ergehen!“ Eben so soll er sich gegen den Vorwurf, sein Ixion rede doch gar zu abscheulich und gotteslästerlich, damit vertheidigt haben: er habe das Stück auch nicht geendigt, ohne ihn auf's Rad zu flechten. Allein auch dieser Behelf der poetischen Gerechtigkeit, um dargestellte Schlechtigkeit zu vergüten, findet gar nicht einmal in allen seinen Stücken statt. Die Bösen kommen nicht selten frei durch, Lügen und andere schlechte Streiche werden offenbar in Schutz genommen, besonders wenn er ihnen vermeintlich edle Triebfedern unterzuschieben weiß. So hat er auch die verführerische Sophistik der Leidenschaften, welche allem einen Schein zu leihen weiß, sehr in seiner Gewalt. Berüchtigt ist folgender Vers zur Entschuldigung eines Meineides, worin in der That die reservatio mentalis der Casuisten ausgedrückt zu sein scheint:

Die Zunge schwur, doch unbeeidigt ist der Sinn.

In dem Zusammenhange, worin dieser Vers gesprochen wird, wegen dessen Aristophanes ihn so vielfach verspottet, läßt er sich zwar rechtfertigen; aber die Formel taugt dennoch nichts, wegen des möglichen Mißbrauchs der Anwendung. Einen andern Vers des Euripides, „Der Herrschaft wegen sei es „der Mühe werth Unrecht zu thun, sonst müße man gerecht „sein“ hat Cäsar häufig im Munde geführt, um ebenfalls eine mißbrauchende Anwendung davon zu machen.

Verführerische Einladungen zum Genuße sinnlicher Liebe

sind dem Euripides schon von den Alten vorgeworfen worden. So muß es z. B. Unwillen erregen, wenn Hekuba, um den Agamemnon zur Bestrafung des Polymestor zu bewegen, ihn an die Freuden erinnert, welche Kassandra, nach damaligem Heldenrecht seine kriegsgefangene Sclavin, ihm gewährt habe: sie will die Rache für einen gemordeten Sohn mit der eingestandenen und gebilligten Erniedrigung einer noch lebenden Tochter erkaufen. Dieser Dichter machte zuerst die wilde Leidenschaft einer Medea, die unnatürliche einer Phädra zum Hauptgegenstand seiner Dramen, da sich sonst aus den Sitten der Alten gar wohl begreifen läßt, warum die bei ihnen weit weniger durch zarte Gefühle geadelte Liebe nnr untergeordnet in ihren älteren Trauerspielen vorkam. Bei dieser den weiblichen Rollen zugetheilten Wichtigkeit ist er doch wegen seines Weiberhaßes berüchtigt, und das ist nicht zu läugnen, daß er eine große Menge Sprüche über die Schwächen des weiblichen Geschlechtes, und die Ueberlegenheit des männlichen, dann manches aus Erfahrungen im Innern des Hauswesens Hergenommene anbringt, womit er wohl den Männern seinen Hof zu machen gedachte, die, wo nicht sein ganzes Publicum, doch dessen überwiegenden Theil ausmachten. Man hat uns ein beißendes Wort und ein Epigramm des Sophokles aufbewahrt, welches den angeblichen Weiberhaß des Euripides dahin deutet, als habe er ihre Verführbarkeit durch seine eigenen unerlaubten Neigungen kennen zu lernen Gelegenheit gehabt. In der ganzen Art des Euripides, die Frauen zu schildern, sieht man zwar viel Empfänglichkeit, selbst für die edleren Reize weiblicher Sittsamkeit, aber keine wahre Achtung.

Die selbständige Freiheit in der Behandlung der Fabeln, welche eines von den Vorrechten der tragischen Kunst

war, artet bei'm Euripides häufig in ungebundene Willkür aus. Man weiß, daß die so sehr abweichenden Fabeln des Hyginus zum Theil Auszüge aus seinen Stücken sind. Da er oft alles bisher Bekannte und Gewohnte umstieß, so wurden ihm dadurch die Prologe nothwendig, worin er die Lage der Sache nach seiner Annahme meldet, und den Verlauf ankündigt. Lessing hat in der Dramaturgie die seltsame Meinung geäußert, daß dieß von Fortschritten in der dramatischen Kunst zeuge, indem Euripides sich bloß auf die Wirkung der Situationen selbst verlaßen, und dabei nicht auf Spannung der Neugier gerechnet habe. Allein ich kann nicht absehen, warum die Ungewißheit der Erwartung unter den Eindrücken, welche ein dramatisches Gedicht bezweckt, nicht auch ihre Stelle finden sollte. Der Einwurf, auf diese Art werde das Stück nur das erstemal gefallen, weil man nach der Bekanntschaft mit dem Ganzen den Ausgang schon vorher wiße, läßt sich wohl abweisen; ist die Darstellung nur recht kräftig, so wird sie in jedem Augenblick den Zuschauer so festhalten, daß er unterdessen das schon Bekannte wieder vergißt, und zu gleicher Spannung der Erwartung angeregt wird. Ueberdieß machen diese Prologe die Anfänge der euripideischen Stücke sehr einförmig; es hat ein großes Ansehen von Kunstlosigkeit, daß einer herauskommt, und sagt: ich bin der und der, dieß und das ist bis jetzt vorgefallen, und Folgendes wird noch geschehen. Man möchte diese Weise mit den Zetteln aus dem Munde der Figuren auf alten Gemälden vergleichen, welche sich nur bei großer alterthümlicher Einfalt des Stils allenfalls entschuldigen laßen. Allein dann müßte auch das Uebrige damit übereinstimmen, was bei'm Euripides gar nicht der Fall ist, wo die Personen im neuesten Tone damaliger Sitte reden. In den Prologen

sowohl als bei der Auflösung ist er sehr freigebig mit unbedeutenden Erscheinungen von Göttern, die sich nur durch das Schweben in der Maschine über die Menschen erheben, und gar wohl entrathen werden könnten.

Die Behandlung der alten Tragiker, da sie Alles in großen Massen zusammenhalten, und Ruhe und Bewegung nach bemerkbaren Absätzen wechseln laßen, wird von ihm übertrieben. Bald setzt er, der Lebhaftigkeit des Dialogs zu lieb, den schon bei jenen üblichen Wechsel der Reden Vers um Vers, wo oft Fragen und Antworten, oder Einwürfe und Widerlegungen wie Pfeile hin und her geschnellt werden, übermäßig lange fort, und zwar zuweilen so willkürlich, daß die Hälfte der Zeilen erspart werden möchte. Bald ergießt er sich in endlos lange Reden, wo er dann seine Rednerkünste durch sinnreiche Schlußfolgen, oder Erregung des Mitleids glänzend zu zeigen sucht. Viele Scenen haben bei ihm ganz die Gestalt eines Rechtshandels, wo zwei Personen als Parteien einander gegenüber, oder auch vor einer dritten als Richter, nicht etwa sich darauf beschränken, was die gegenwärtige Lage erfordert, sondern auf's weiteste ausholend, ihren Gegner verklagen und sich selbst rechtfertigen, und dieß zwar mit allen Wendungen, welche Sachwaltern, nicht selten auch mit solchen, welche Sykophanten geläufig sind. So suchte der Dichter seine Poesie den Athenern durch die Aehnlichkeit mit ihrem täglichen Lieblingsgeschäft, Processe-Führen, Entscheiden, oder wenigstens Anhören, unterhaltend zu machen. Deswegen empfiehlt ihn Quintilian vorzüglich dem jungen Redner, der aus seinem Studium mehr als aus den ältern Tragikern lernen könne, welches allerdings seine Richtigkeit hat. Allein man sieht, daß eine solche Empfehlung nicht sonderlich empfiehlt: denn Beredsamkeit kann zwar ihre Stelle

im Drama finden, wenn sie der Faßung und dem Zweck der redenden Person gemäß ist; tritt aber Rhetorik an die Stelle des unmittelbaren Ausdrucks der Gemüthsbewegungen, so ist dieß eben nicht poetisch.

Die Schreibart des Euripides ist im Ganzen zu wenig gedrängt, wiewohl sie einzelne sehr glückliche Bilder und sinnreiche Wendungen darbietet: sie hat weder die Würde und den Nachdruck des äschylischen, noch die keusche Anmuth des sophokleischen Stils. Oft geht er in seinen Ausdrücken auf das Sonderbare und Seltene, doch verliert er sich auf der andern Seite wieder in die Gewöhnlichkeit, der Ton der Reden wird oft sehr vertraulich, und steigt von der Höhe des Kothurns auf den ebenen Boden hinunter. Hiedurch, so wie durch die an das Lächerliche gränzende Schilderung mancher charakteristischen Eigenheiten (z. B. das ungeschickte Benehmen des vom Bacchus bethörten Pentheus in Frauenkleidern, die Eßlust des Hercules und seine ungestümen Anforderungen an die Gastfreundschaft Admets) ist Euripides schon ein Vorbote der neuen Komödie, zu welcher hin er eine offenbare Neigung hat, indem er unter dem Namen des Heldenalters oft die damalige Wirklichkeit schildert. Menander hat auch eine ausgezeichnete Bewunderung für ihn geäußert, und sich für seinen Schüler erklärt; und vom Philemon hat man ein Fragment voll so ausschweifender Bewunderung, daß es fast scherzhaft gemeint zu sein scheint. „Wenn die Todten,“ sagt er oder läßt er eine seiner Personen sagen, „in der That „noch Empfindung hätten, wie einige Leute meinen, so „würde ich mich aufhängen, um den Euripides zu sehen.“ Mit dieser Verehrung der späteren Komiker macht die Gesinnung des älteren Aristophanes, seines Zeitgenoßen, den auffallendsten Gegensatz. Dieser verfolgt ihn unermüdlich und

unerbittlich, er war ihm gleichsam als seine beständige Geisel zugeordnet, damit keine seiner sittlichen und künstlerischen Ausschweifungen ungerügt bliebe. Wiewohl Aristophanes als Komiker sich gegen die tragischen Dichter überhaupt im Verhältniß der Parodie befindet, so tastet er doch den Sophokles nirgends an, und selbst da, wo er vom Aeschylus die Seite faßt, über die man lächeln kann, ist seine Verehrung für diesen sichtbar, und er stellt überall dessen Riesenhaftigkeit der kleinlichen Feinheit des Euripides gegenüber. An diesem hat er die sophistische Spitzfindigkeit, die rhetorischen und philosophischen Anmaßungen, die Unsittlichkeit und verführerische Weichlichkeit, die bloß sinnlichen Rührungen, mit unermeßlichem Verstande und nie versiegendem Witze dargelegt. Da die neueren Kunstrichter meistens den Aristophanes für nichts weiter als einen übertreibenden lästernden Possenreißer hielten, und überdieß nicht verstanden, seine scherzhaften Einkleidungen in die ihnen zum Grunde liegenden Wahrheiten zu übersetzen, so haben sie auf seine Stimme wenig gegeben.

Bei allem Bisherigen muß man es nicht aus der Acht laßen, daß Euripides doch ein Grieche, und zwar ein Zeitgenoße von vielen der größten Männer Griechenlands in der Politik, der Philosophie, der Geschichte und der bildenden Kunst war. Muß er in der Vergleichung mit seinen Vorgängern weit nachstehen, so erscheint er gegen viele Neuere wieder groß. Eine besondere Stärke hat er in den Schilderungen einer kranken, verirrten, den Leidenschaften bis zum Wahnsinn hingegebenen Seele. Er ist vortrefflich, wo der Gegenstand hauptsächlich auf Rührung führt, und keine höheren Anforderungen macht; noch mehr, wo das Pathos selbst sittliche Schönheit verlangt. Wenige seiner

Stücke sind ohne hinreißend schöne einzelne Stellen. Ueberhaupt ist die Meinung keineswegs, ihm das erstaunliche Talent abzusprechen; nur wird behauptet, es sei nicht mit einem die Strenge sittlicher Grundsätze und die Heiligkeit religiöser Gefühle über alles ehrenden Gemüthe gepaart gewesen.

Neunte Vorlesung.

Vergleichung der Choëphoren des Aeschylus, der Elektra des Sophokles und der des Euripides.

Das Verhältniß des Euripides zu seinen beiden großen Vorgängern wird sich durch eine Vergleichung zwischen den glücklicher Weise auf die Nachwelt gekommenen Trauerspielen der drei Meister über denselben Gegenstand, nämlich die rächende Ermordung der Klytämnestra durch den Orest, in das hellste Licht stellen laßen.

Die Scene der Choëphoren des Aeschylus ist vor dem königlichen Pallast; das Grab des Agamemnon ist sichtbar: aber gewiß war es nicht auf dem Proscenium befindlich, sondern allem Ansehen nach war die Thymele durch eine oben aufgestellte Säule dazu eingerichtet. Orest tritt mit seinem getreuen Pylades auf; und eröffnet das am Anfange leider etwas verstümmelte Stück an dem Grabmale mit einem Gebete an den Merkur, und mit einer Rache verheißenden Anrede an seinen Vater, dem er eine Locke weiht. Er sieht einen weiblichen Zug in Trauerkleidern aus dem Pallaste kommen, welche ein Trankopfer zu dem Grabe bringen: und da er seine Schwester darunter zu erkennen glaubt, tritt er

mit dem Pylades zurück, um sie erst zu belauschen. Der Chor, der aus kriegsgefangenen trojanischen Mädchen besteht, offenbart unter wehevollen Geberden den Anlaß seiner Sendung, nämlich ein schreckendes Traumgesicht, welches Klytämnestra gehabt; er fügt dunkle Ahndungen von der bevorstehenden Rache der Blutschuld hinzu, und beklagt sein Looß, einer ungerechten Herrschaft dienen zu müßen. Elektra befragt den Chor, ob sie den Auftrag ihrer feindseligen Mutter vollführen, oder das Opfer stillschweigend ausgießen soll, und verrichtet auf dessen Rath gleichfalls ein Gebet an den unterirdischen Merkur und an die Seele ihres Vaters, für sich selbst und den abwesenden Orest, daß er als Rächer erscheinen möge. Bei'm Ausguß des Opfers wehklagt sie mit dem Chor um den Abgeschiedenen. Hierauf geräth sie durch die gefundene den ihrigen an Farbe ähnliche Haarlocke, und die Fußstapfen um das Grab her auf die Vermuthung, ihr Bruder sei da gewesen, und wie sie darüber vor Freuden außer sich ist, tritt er hervor, und giebt sich zu erkennen. Ihre Zweifel überwindet er vollends durch Vorzeigung seines von ihr selbst gewebten und am Saum mit eingewirkten Figuren verzierten Leibrocks; sie überlaßen sich ihrer Freude, er verrichtet ein Gebet an Zeus, und giebt kund, wie ihn Apollo unter den schrecklichsten Androhungen der Verfolgung von den Furien seines Vaters berufen habe, die Schuldigen an dessen Tode auf die nämliche Art, nämlich durch List umzubringen. Nun folgen Gesänge des Chors und der Elektra; welche theils Gebete an den Abgeschiedenen und die unterirdischen Gottheiten enthalten, theils alle Bewegungsgründe zu der That, besonders den aus Agamemnons Tode hergenommenen, in das Gemüth rufen. Orest erkundigt sich nach dem Traumgesicht, welches Klytämnestra zu der Opferung

vermocht, und erfährt, sie habe geträumt, daß sie einen Drachen in der Wiege als Kind an die Brust lege, und mit ihrem Blute säuge. Er will nun dieser Drache werden, und giebt näher an, wie er als verkleideter Fremder in das Haus zu schleichen, und den Aegisth sowohl als sie zu überfallen gedenke. Hierauf entfernt er sich in dieser Absicht mit dem Pylades. Der nächste Chorgesang beschäftigt sich mit der gränzenlosen Frechheit der Menschen überhaupt, und besonders der Weiber in ihren unerlaubten Leidenschaften, die er durch entsetzliche mythische Beispiele bestätigt, und wie doch am Ende die strafende Gerechtigkeit sie ereile. Orest, als Fremder mit Pylades zurückkommend, begehrt in den Pallast eingelaßen zu werden. Klytämnestra kommt heraus, und da sie den Tod des Orest von ihm erfährt, über welche Nachricht Elektra verstellterweise jammert, ladet sie ihn zu gastfreier Aufnahme herein. Nach einem kurzen Gebet des Chors kommt die Amme, und wehklagt um ihren Pflegling; der Chor flößt ihr noch Hoffnung für sein Leben ein, und räth ihr den Aegisth, zu dem Klytämnestra gesendet, nicht mit, sondern ohne seine Leibwache herzubestellen. In dem herannahenden Augenblicke der Gefahr wendet sich der Chor mit Gebeten an Zeus und Merkur, daß die That gelingen möge. Aegisth kommt mit der Botin redend hinzu, kann sich noch nicht ganz von dem ihm sehr erfreulichen Tode des Orest überzeugen, und eilt deswegen in das Haus, wo man nach einem kurzen Gebet des Chors das Geschrei des Ermordeten hört. Ein Diener stürmt heraus, und lärmt vor der Thür der Frauenwohnung, um die Klytämnestra zu warnen. Sie vernimmt es, tritt hervor, fordert ein Beil um sich zu wehren, aber da Orest unverzüglich mit dem blutigen Schwert auf sie eindringt, entsinkt ihr der Muth, und sie hält ihm auf's

beweglichste die mütterliche Brust vor. Zweifelhaft fragt er den Pylades, der ihn in wenigen Zeilen durch die stärksten Gründe anmahnt; nach anklagenden und entschuldigenden Wechselreden verfolgt er sie in das Haus, um sie neben der Leiche Aegisth's zu ermorden. Der Chor jubelt in einem ernsten Gesange über die vollzogene Vergeltung. Die große Thür des Pallastes öffnet sich, und zeigt im Innern das erschlagene Paar zusammen auf einem Bett. Orest läßt von den Dienern das weitläuftige Gewand, worin verwickelt sein Vater erschlagen ward, entfalten, damit es alle sehen; der Chor erkennt daran die blutigen Spuren, voller Jammer über Agamemnons Mord. Orest, indem er fühlt, daß sich sein Gemüth verwirrt, nimmt noch die Zeit wahr, in einer Rede seine That zu rechtfertigen; er erklärt, er wolle sich um Reinigung von der Blutschuld nach Delphi begeben, und flieht dann voller Entsetzen vor den Furien seiner Mutter, die der Chor noch nicht erblickt, und für eine Einbildung hält, die ihm aber keine Ruhe mehr laßen. Der Chor schließt mit einer Betrachtung über die dreifache Mordscene in dem Königshause von dem thyesteischen Gastmale an.

Die Elektra des Sophokles spielt ebenfalls vor dem Pallaste, aber ohne Grabmal Agamemnons. Mit Tagesanbruch kommen wie aus der Fremde Pylades, Orest und sein Pfleger, der an jenem blutigen Tage sein Retter geworden. Dieser führt ihn belehrend in seine Vaterstadt ein, was Orest mit einer Rede über den Auftrag des Apoll, und die Art, wie er ihn auszuführen gedenkt, erwiedert, und dann ein Gebet an die einheimischen Götter und sein väterliches Haus verrichtet. Man hört Elektra im Hause stöhnen, Orest wünscht sie gleich zuerst zu begrüßen, aber der Alte führt

ihn weg, um am Grabe seines Vaters ein Opfer zu verrichten. Elektra tritt heraus, und ergießt in einer pathetischen Anrede an den Himmel ihren Kummer, in einem Gebet an die unterirdischen Gottheiten ihr ungestilltes Verlangen nach Rache. Der Chor, aus einheimischen Jungfrauen bestehend, kommt tröstend herzu, in Wechselgesängen und Wechselreden mit dem Chor entfaltet Elektra ihre unerschütterliche Trauer, die Schmach ihres unterdrückten Lebens, ihre Hoffnungslosigkeit wegen der Zögerungen des häufig von ihr angemahnten Orest, und giebt den Aufmunterungsgründen des Chors wenig Gehör. Chrysothemis, die jüngere, nachgiebigere und vorgezogene Tochter der Klytämnestra, kommt mit einem Todtenopfer, um es zum Grabe des Vaters zu tragen. Es entsteht ein Wortwechsel zwischen den Schwestern über ihre beiderseitigen Gesinnungen, Chrysothemis meldet Elektren, der jetzt auf dem Lande abwesende Aegisth habe das Aergste über sie beschloßen, welchem jene Trotz bietet. Darauf erfährt sie, daß Klytämnestra geträumt, Agamemnon sei in's Leben zurück gekommen, und habe sein Scepter in den Boden des Hauses gepflanzt, woraus ein das ganze Land beschattender Baum erwachsen sei, und dadurch erschreckt, habe sie ihr aufgetragen, ein Todtenopfer zu bringen. Elektra räth ihr, sich nicht an den Befehl ihrer frechen Mutter zu kehren, sondern ein Gebet für sich und ihre Geschwister, und für die rächende Rückkehr des Orest am Grabe zu verrichten; sie fügt zu den Gaben ihren Gürtel und eine Locke ihres Haars. Chrysothemis geht mit dem Versprechen ihr zu folgen ab. Der Chor weissagt aus dem Traumgesichte annahende Vergeltung, und bezieht die Verbrechen im Hause des Pelops auf eine erste Verschuldung jenes Ahnherrn. Klytämnestra schilt ihre Tochter, gegen die sie doch,

vermuthlich durch Wirkung des Traumes, milder ist als gewöhnlich, sie vertheidigt ihre That an Agamemnon, Elektra greift sie deswegen an, jedoch beide ohne heftigen Wortwechsel. Hierauf verrichtet Klytämnestra am Altar vor dem Hause ein Gebet zum Apoll um Heil und langes Leben, und heimlich um den Untergang ihres Sohnes. Der Pfleger des Orest kommt, und meldet als Bote eines phocensischen Freundes den Tod Orests, und zwar genau mit allen Umständen, daß er bei'm Wagenrennen in den pythischen Spielen umgekommen sei. Klytämnestra verbirgt kaum ihre triumphierende Freude, wiewohl sie anfangs eine Anwandlung mütterlichen Gefühls hat, und ladet den Boten zur Bewirthung herein. Elektra überläßt sich in Reden und Gesängen ihrem Jammer, der Chor sucht umsonst sie zu trösten, Chrysothemis kommt voller Freude von dem Grabmale zurück, mit der Versicherung, Orest sei in der Nähe: sie hat nämlich seine Haarlocke, sein Trankopfer und Blumenkränze da gefunden. Elektras Verzweiflung wird dadurch erneuert, sie giebt ihr die grausame Aufklärung der eben angekommenen Nachricht, und fordert sie auf, da jetzt keine andere Hoffnung übrig sei, sich mit ihr zu einer kühnen That zu vereinigen, und den Aegisth umzubringen, welches Chrysothemis, nicht muthig genug, als thöricht abweist, und nach heftigem Wortwechsel hineingeht. Der Chor beklagt die nun so ganz verlaßene Elektra. Orest kommt mit Pylades und einigen Dienern, welche die Urne angeblich mit der Asche des Gestorbenen tragen. Elektra erbittet sich diese von ihm, und trauert darüber in den beweglichsten Reden, worüber Orest gerührt, sich nicht länger verbergen kann: er giebt sich ihr nach einiger Vorbereitung zu erkennen, und bestätigt die Entdeckung durch den vorgezeigten Siegelring des Vaters. Sie überläßt sich in Reden

und Gesängen ihrer gränzenlosen Freude, bis der Pfleger heraustritt, beide wegen ihrer Unvorsichtigkeit schilt und warnt. Elektra erkennt mit einiger Mühe in ihm den treuen Knecht wieder, dem sie den Orest zur Rettung anvertrauet hat, und begrüßt ihn dankbar. Auf den Rath des Pflegers begeben sich Orest und Pylades schleunig mit ihm in's Haus, um Klytämnestra noch allein zu überraschen. Elektra begleitet sie mit einem Gebet an den Apollo, der Chorgesang kündigt den Augenblick der Vergeltung an. Man hört im Hause das Geschrei der erschrockenen Klytämnestra, ihre kurzen Bitten, ihr Wehklagen, da sie ermordet wird. Elektra fordert von außen den Orest zur Vollführung der That auf, er kommt mit blutigen Händen heraus; da der Chor aber den Aegisth ankommen sieht, eilt er wieder in's Haus, um ihn zu überraschen. Aegisth erkundigt sich nach dem Tode des Orest, und glaubt nach den zweideutigen Reden der Elektra, seine Leiche sei im Hause. Er befiehlt also die Thüren zu öffnen, um diejenigen im Volk, welche seine Herrschaft ungern ertragen, zu überzeugen, daß keine Hoffnung auf den Orest mehr sei. Der Mitteleingang öffnet sich, und zeigt im Innern des Pallastes einen auf einem Bett liegenden zugedeckten Körper, Orest steht daneben und heißt den Aegisth selbst die Decke aufheben, der nun plötzlich die blutige Leiche der Klytämnestra, und sich ohne Rettung verloren sieht. Er begehrt reden zu dürfen, was aber Elektra wehrt. Orest zwingt ihn in das Haus zu gehen, um ihn dort an derselben Stelle umzubringen, wo er seinen Vater umgebracht.

Der Schauplatz der Elektra des Euripides ist nicht in Mykene, sondern an der Gränze des argolischen Gebiets, in freier Landschaft vor einer einsamen armseligen Bauernhütte.

Der Bewohner, ein alter Landmann, kommt heraus, und erzählt im Prolog den Zuschauern, wie es im königlichen Hause steht, theils das schon Bekannte, dann aber, daß man nicht zufrieden, die Elektra schmählich zu behandeln, und sie unvermählt zu laßen, sie unter ihrem Stande mit ihm verheiratet habe; die Gründe dieses Verfahrens, die er anführt, sind wunderlich genug, er versichert aber, er hege zu viel Ehrerbietung vor ihr, um sie in der That zu seiner Gattin zu erniedrigen. Sie leben also in einer jungfräulichen Ehe. Elektra kommt, da es noch vor Tages Anbruch ist, mit einem Krug auf dem nach knechtischer Art geschornen Kopf, um Waßer zu holen; ihr Mann beschwört sie, sich doch nicht mit solchen ungewohnten Arbeiten zu plagen, sie will sich aber von ihrer Pflicht als Hausfrau nicht abhalten laßen, und beide gehen ab, er zur Feldarbeit, sie ihrem Geschäfte nach. Orest tritt nun mit dem Pylades auf, und eröffnet in einer Rede an diesen, daß er schon am Grabe seines Vaters geopfert, sich aber nicht in die Stadt wage, sondern hier an der Gränze nach seiner, wie er weiß, verheirateten Schwester spähen wolle, um von ihr die Lage der Sachen zu erfahren, Er sieht Elektra mit dem Waßerkruge kommen, und zieht sich zurück. Sie stimmt einen wehklagenden Gesang um ihr eigenes Schicksal und ihren Vater an. Der Chor, aus ländlichen Weibern bestehend, kommt, und ermuntert sie an einem Feste der Juno Theil zu nehmen, was sie aber, in ihr Elend versunken, auf ihre zerlumpten Kleider zeigend, verweigert. Dee Chor erbietet sich, ihr festlichen Schmuck zu leihen, allein sie beharrt dabei. Sie erblickt den Orest und Pylades in ihrem Schlupfwinkel, hält sie für Räuber, und will in's Haus fliehen; da Orest hervortritt und ihr dieß wehrt, glaubt sie, er wolle sie um-

bringen; er beruhigt sie, und bringt ihr Nachricht vom Leben des Orest. Hierauf erkundigt er sich nach ihrer Lage, wobei denn den Zuschauern das ganze Verhältniß von neuem eingeschärft wird. Orest giebt sich immer nicht zu erkennen, sondern verspricht bloß Elektras Botschaft an ihren Bruder zu bestellen, und bezeugt Theilnahme als ein Fremder. Der Chor wird bei dieser Gelegenheit neugierig, auch etwas aus der Stadt zu erfahren, und Elektra schildert nach ihrem eigenen Elende die Ueppigkeit und den Uebermuth ihrer Mutter und des Aegisth, der auf Agamemnons Grabe herumspringe, und mit Steinen darnach werfe. Der Bauer kommt von der Arbeit zurück und findet es ziemlich unschicklich, daß seine Frau mit jungen Männern schwatzt; da er jedoch hört, daß sie Nachricht von Orest bringen, ladet er sie freundlichst in sein Haus ein. Orest stellt bei'm Anblick des würdigen Mannes Betrachtungen an, wie sich doch oft in niedrigen Geschlechtern und unter unscheinbarer Hülle die achtungswürdigsten Menschen finden. Elektra macht ihrem Manne Vorwürfe wegen der Einladung, da sie doch nichts im Hause hätten; er meint, die Fremden würden schon so vorlieb nehmen, eine wirthschaftliche Frau wiße allerlei Gerichte herbei zu schaffen, auf einen Tag reiche ihr Vorrath wohl hin. Sie schickt ihn zu dem alten Pfleger und Retter des Orest, der in der Nähe auf dem Lande wohnt, damit dieser kommen und etwas zur Bewirthung mitbringen möge. Der Bauer geht mit Sprüchen über den Reichthum und die Mäßigkeit ab. Der Chor versteigt sich in einen Gesang über den Zug der Griechen vor Troja, beschreibt weitläuftig, was auf dem Schilde des Achill, welchen ihm Thetis gebracht, abgebildet gewesen, endigt aber doch mit dem Wunsche, Klytämnestra möge für ihren Frevel bestraft werden.

Der alte Pfleger, dem es sehr sauer wird, zu dem

Hause hinaufzusteigen, bringt der Elektra ein Lamm, einen Käse und einen Schlauch mit Wein; hierauf fängt er an zu weinen, und ermangelt nicht sich mit seinen zerlumpten Kleidern die Augen zu wischen. Auf die Fragen der Elektra berichtet er, wie er am Grabe des Agamemnon Spuren eines Opfers und eine Haarlocke gefunden, und darum vermuthe, Orest sei dort gewesen. Hierauf folgt eine Anspielung auf die von Aeschylus gebrauchten Erkennungszeichen an der Aehnlichkeit der Haarlocken, der Fußstapfen und an einem Gewande, nebst Widerlegung derselben. Die Unwahrscheinlichkeit jener läßt sich vielleicht heben, auf jeden Fall sieht man leicht darüber weg, allein die ausdrückliche Rücksicht auf eine andre Behandlung desselben Gegenstandes ist das störendste, ächter Poesie fremdeste, was es geben kann. Die Gäste kommen heraus, der Alte betrachtet den Orest genau, erkennt ihn, und überzeugt auch die Elektra durch eine Narbe an der Augenbraue von einem Fall (dieß ist nun die herrliche Erfindung, welche er an die Stelle der aeschylischen setzt), daß er es sei; sie umarmen sich und überlaßen sich der Freude während eines kurzen Chorgesanges. In lange fortgesetzten Reden überlegen Orest, der Alte und Elektra die Ausführung der That. Aegisth hat sich, wie der Alte weiß, zu einem Opfer der Nymphen auf's Land begeben, dort will sich Orest als Gast einschleichen und ihn überfallen. Klytämnestra ist aus Furcht vor der üblen Nachrede nicht mitgefahren, Elektra erbietet sich, ihre Mutter durch die falsche Nachricht, sie sei im Kindbette, herbeizulocken. Die Geschwister vereinigen nun ihre Gebete an die Götter und den Schatten ihres Vaters um glücklichen Ausgang. Elektra erklärt, sie werde sich umbringen, wenn es mißlinge, und will dazu ein Schwert in Bereitschaft halten. Der Alte geht

mit dem Orest ab, um ihn zum Aegisth zu geleiten, und sich dann zur Klytämnestra zu begeben. Der Chor besingt den goldnen Widder, welchen Thyest durch Hülfe der treulosen Gemahlin des Atreus diesem entwandt, und wie jener dafür durch das mit seinen Kindern angestellte Gastmal bestraft worden, wobei die Sonne sich aus ihrer Bahn gewandt, welches er aber, der Chor, wie er weislich hinzufügt, sehr bezweifle. Man hört ein fernes Geräusch und Stöhnen, Elektra glaubt ihr Bruder unterliege, und will sich umbringen. Sogleich kommt aber ein Bote, welcher den Untergang des Aegisth weitläuftig mit mancherlei Scherzen berichtet. Unter dem Jubel des Chores holt Elektra einen Kranz, womit sie ihren Bruder krönt, der den Kopf des Aegisth an den Haaren in der Hand hält. Diesem Kopfe rückt sie in einer langen Rede seine Thorheiten und Verbrechen vor, und sagt ihm unter andern: es thue niemals gut, eine Frau zu heiraten, mit der man zuvor in einem unerlaubten Verhältnisse gelebt; es sei unanständig, wenn die Frau die Herrschaft im Hause führe, u. s. w. Man sieht die Klytämnestra nahen, Orest bekommt Gewißenszweifel über seinen Vorsatz des Muttermordes und die Gültigkeit des Orakels, begiebt sich aber auf Ueberredung der Elektra in die Hütte, um es da zu vollführen. Die Königin kommt auf einem prächtigen mit Teppichen behangenen Wagen, umgeben von trojanischen Sclavinnen, gefahren. Elektra will ihr herunterhelfen, sie verweigert es. Darauf rechtfertigt sie ihre That am Agamemnon mit der Opferung der Iphigenia, und fordert ihre Tochter selbst auf, ihr Gründe entgegen zu stellen, um dieser Veranlaßung zu einer spitzfindigen Rede zu geben, worin Elektra ihrer Mutter unter andern vorwirft, sie habe in der Abwesenheit Agamemnons zu viel vor dem Spiegel geseßen

und sich geputzt. Klytämnestra erzürnt sich nicht, wiewohl jene den Vorsatz des Mordes ankündigt, wenn er möglich gewesen wäre; sie erkundigt sich nach der Niederkunft, und geht in die Hütte, um das Reinigungsopfer zu verrichten. Elektra begleitet sie nach einer höhnenden Rede. Hierauf Chorgesang über die Vergeltung, Geschrei der Ermordeten im Hause, und die Geschwister kommen mit Blut befleckt zurück. Sie sind voller Reue und Verzweiflung über die vollendete That, rühren sich durch Wiederholung der kläglichen Reden und Geberden ihrer Mutter, Orest will in die Fremde fliehn, Elektra fragt, wer sie nun heiraten würde? Die Dioskuren, ihre Oheime, erscheinen in der Luft, tadeln den Apollo wegen seines Orakels, befehlen dem Orest, sich zur Sicherung vor den Furien vom Areopag richten zu laßen, und weissagen ihm anderweitige Schicksale. Dann stiften sie eine Ehe zwischen Elektra und Pylades; ihr erster Mann soll mit nach Phokis genommen und reichlich versorgt werden. Nach wiederholten Wehklagen nehmen die Geschwister wie auf lebenslang Abschied von einander, und das Stück nimmt ein Ende.

Man sieht leicht, daß Aeschylus den Gegenstand von der furchtbarsten Seite gefaßt, und ihn in das Gebiet der dunkeln Gottheiten hinüber gespielt hat, in welchem er so gern hauset. Das Grab des Agamemnon ist der nächtliche Punkt, von welchem die rächende Vergeltung ausgeht, sein unmuthiger Schatten die Seele des ganzen Gedichtes. Die leicht zu bemerkende äußere Unvollkommenheit, daß das Stück ohne bemerkbaren Fortschritt zu lange auf demselben Punkte verweilt, wird wieder zu einer wahren inneren Vollkommenheit: denn es ist die dumpfe Stille der Erwartung vor einem Ungewitter oder Erdbeben. Es ist wahr, die Gebete

wiederholen sich, aber eben ihre Häufung giebt den Eindruck von einem großen unerhörten Vorsatze, zu welchem menschliche Kräfte und Bewegungsgründe allein nicht hinreichen. Bei der Ermordung der Klytämnestra und ihren herzzerreißenden Reden ist der Dichter, ohne die Verbrecherin zu bemänteln, bis an die äußerste Gränze dessen gegangen, was dem Gefühl zugemuthet werden darf. Da das Verbrechen, welches gestraft werden soll, vom Anfange an durch das Grabmal gegenwärtig erhalten wird, rückt es am Ende durch das vorgezeigte Gewand dem Blicke der Erinnerung noch näher: Agamemnon wird gleichsam nach schon vollzogener Rache noch einmal in der Vorstellung ermordet. Die Flucht des Orest verräth keine unwürdige Reue oder Schwäche, sondern sie ist nur der unvermeidliche Tribut, den er der beleidigten Natur bezahlen muß.

Auf die wunderwürdige Anordnung des Sophokles brauche ich nur im Allgemeinen aufmerksam zu machen. Welche schöne Vorreden läßt er jener Sendung der Königin zum Grabe vorangehen, womit Aeschylus gleich anhebt! Mit welchem gebildeten Schmuck ist das Ganze, z. B. in der Erzählung von den Kampfspielen, umkleidet! Wie ist das Pathos der Elektra ausgespart, zuerst die allgemeinen Klagen, dann aus dem Traumgesicht geschöpfte Hoffnungen, Zernichtung derselben durch die Nachricht von dem Tode ihres Bruders, neue abgewiesene Hoffnungen der Chrysothemis, endlich die Trauer über der Urne. Der Heldenmuth der Elektra ist durch den Gegensatz der schwächeren Schwester schön gehoben. Ueberhaupt hat der Dichter dem Gegenstande dadurch eine ganz neue Wendung gegeben, daß er die Theilnahme vornehmlich auf die Elektra lenkt. Er hat von diesem herrlichen Geschwisterpaar dem weiblichen Theil die uner=

schütterliche Beharrlichkeit treuer Gesinnungen, den Heroismus des Duldens, dem männlichen die schöne Rüstigkeit der Heldenjugend zugetheilt. Der Alte setzt dieser wiederum Bedachtsamkeit und Erfahrung entgegen; daß beide Dichter den Pylades schweigen laßen, beweist, wie sehr die alte Kunst allen unnützen Ueberfluß verschmähte.

Was aber die Tragödie des Sophokles insbesondere charakterisiert, ist die himmlische Heiterkeit bei einem so schrecklichen Gegenstande, der frische Hauch von Leben und Jugend, der durch das Ganze hinweht. Der lichte Gott Apollo, welcher die That befohlen, scheint seinen Einfluß darüber zu verbreiten, selbst der Tages-Anbruch am Eingange ist bedeutsam. Das Grab und die Schattenwelt ist in der Ferne gehalten; was bei'm Aeschylus die Seele des Ermordeten bewirkt, geht hier vom Gemüth der noch lebenden Elektra aus, welches mit gleicher Kraft zum haßenden Unwillen und zur Liebe begabt ist. Merkwürdig ist die Vermeidung jeder dunkeln Ahndung gleich in der ersten Rede des Orest, wo er sagt, es kümmere ihn nicht todt gesagt zu werden, wenn er sich nur in gesunder Kraft und Fülle lebend fühle. Auch wandelt ihn weder vor noch nach der That Zweifel und Gewissens-Unruhe an, so daß das dahin Gehörige bei ihm eigentlich strenger gehalten ist als bei'm Aeschylus; auch der entsetzliche Theaterstreich mit dem Aegisth, und daß dieser am Schluße seine schmähliche Hinrichtung erst noch erwartet, ist noch herber als dort. Das treffendste Bild für das Verhältniß beider Dichter bieten die Traumgesichte der Klytämnestra dar: beide sind gleich schicklich, bedeutsam, ahndungsvoll; das des Aeschylus größer, aber sinnlich grausend, das des Sophokles in der Furchtbarkeit majestätisch schön.

Das Stück des Euripides ist ein seltnes Beispiel poetischer, oder vielmehr unpoetischer Verkehrtheit; man würde nicht fertig werden, wenn man alle Grundlosigkeiten und Widersprüche darin entwickeln wollte. Warum neckt z. B. Orest seine Schwester so lange, ohne sich ihr zu erkennen zu geben? Wie leicht macht sich der Dichter die Arbeit, wenn er das, was ihm im Wege steht, ohne weiteres bei Seite schafft, wie hier den Bauer, von dem man nach Herbescheidung des Pflegers gar nicht weiß, wo er bleibt? Euripides hat theils neu sein wollen, theils ist es ihm zu unwahrscheinlich gewesen, daß Orest den König und seine Gemahlin mitten in der Hauptstadt umbringt; er hat sich, um dieß zu vermeiden, in weit größere Unwahrscheinlichkeiten verwickelt. Was etwa von tragischen Anklängen vorkommt, ist nicht sein eigen: es gehört der Fabel, seinen Vorgängern und dem Herkommen an. Durch seine Absichten ist es wenigstens keine Tragödie geworden, er hat es vielmehr auf alle Weise zum Familiengemälde, in der heutigen Bedeutung des Wortes, herunter gearbeitet. Die Effecte mit der Dürftigkeit der Elektra sind erbärmlich: der Dichter hat sein Geheimniß in ihrem wohlgefälligen Schautragen des eigenen Elendes verrathen. Alle Vorbereitungen zu der That sind äußerst leichtsinnig und ohne innere Ueberzeugung; es ist eine wahre Quälerei, daß Aegisth erst noch seine gutmüthige Gastfreiheit, Klytämnestra Mitleiden mit ihrer Tochter äußern muß, um für sie zu rühren; die That wird gleich nach der Vollbringung durch die schmählichste Reue wieder ausgelöscht, eine Reue, welche gar kein sittliches Gefühl, sondern bloß eine sinnliche Anwandlung ist. Von den Lästerungen auf das delphische Orakel will ich nichts sagen. Da das ganze Stück dadurch vernichtet wird, so sehe ich nicht ein, wozu

es Euripides überhaupt geschrieben, wenn es nicht war, um die Elektra glücklich zu verheiraten, und den alten Bauer zur Belohnung der Enthaltsamkeit sein Glück machen zu laßen. Ich wünschte nur, daß die Vermählung des Pylades sogleich vor sich gienge, auch der Bauer eine namhafte Summe ausgezahlt erhielte: so würde alles zur Genugthuung der Zuschauer wie ein gemeines Lustspiel endigen.

Um nicht ungerecht zu sein, muß ich noch bemerken, daß die Elektra vielleicht das allerschlechteste Stück des Euripides ist. War es die Sucht nach Neuheit, was ihn hier auf solche Abwege brachte? Freilich war er zu beklagen, daß ihm bei diesem Gegenstande zwei solche Vorgänger zuvorgekommen waren. Aber was zwang ihn, sich mit jenen zu meßen, und überhaupt eine Elektra zu schreiben?

Zehnte Vorlesung.

Beurtheilung der übrigen Werke des Euripides. Das satyrische Drama. Alexandrinische Tragiker.

Von den in größerer Anzahl auf uns gekommenen Stücken des Euripides können wir nur Einiges in der Kürze berühren.

Von Seiten seiner Sittlichkeit ist vielleicht keines so sehr zu loben, als die Alceste. Ihr Entschluß zu sterben, und ihr Abschied von ihrem Gemahl und Kindern ist schmerzlich entzückend dargestellt. Auch die Enthaltsamkeit, daß er die aus der Unterwelt zurückgeführte Heldin durchaus nicht reden läßt, um nicht den geheimnißvollen Vorhang vor dem Zustande der Todten wegzuziehen, muß sehr hoch angerechnet werden. Freilich ist Admet, und besonders sein Vater mit ihrer selbstischen Liebe zum Leben sehr aufgeopfert, auch Hercules zeigt sich anfangs derb bis zur Rohheit, und erst nachher edler und seiner würdig, endlich wieder jovialisch, da er mit dem Admet seinen Scherz treibt, und ihm seine verschleierte Gattin als eine neue Braut zuführt.

Iphigenia in Aulis ist ein den Neigungen und Kräften des Euripides besonders angemeßener Gegenstand: es kam hier darauf an, eine sanfte Rührung für die unschuldige

Jugend und Kindlichkeit der Heldin zu erregen. Indessen ist Iphigenia noch lange keine Antigone; schon Aristoteles bemerkt, daß der Charakter nicht gehalten ist: „die flehende „Iphigenia sei der nachher sich willig aufopfernden durchaus „nicht ähnlich."

Auch Ion ist eines von den lieblichsten Stücken wegen der Schilderungen von Unschuld und priesterlicher Heiligkeit an dem Knaben, wovon es den Namen führt. Zwar fehlt es im Lauf der Verwickelung nicht an Unwahrscheinlichkeiten, Nothbehelfen und Wiederholungen; und die Auflösung vermittelst einer Lüge, wozu sich Götter und Menschen gegen den Xuthus verbünden, kann unser Gefühl schwerlich befriedigen.

In der Darstellung weiblicher Leidenschaften und der Verirrungen eines kranken Gemüths werden Phädra und Medea verdientermaßen gepriesen. Das Stück, worin jene vorkommt, glänzt durch die erhabene Heldenschönheit des Hippolytus; auch empfiehlt es sich im höchsten Grade durch die beobachtete Schicklichkeit und sittliche Strenge bei einem so bedenklichen Gegenstande. Dieß ist jedoch vielleicht nicht sowohl das Verdienst des Dichters selbst, als des Zartgefühls seiner Zeitgenoßen, denn der Hippolytus, den wir haben, ist nach dem Zeugniß des Scholiasten ein umgearbeiteter, in welchem das Anstößige und Tadelnswürdige des früheren verbeßert worden. Der gelehrte und scharfsinnige Brunck sagt, jedoch ohne irgend ein Zeugniß oder die Uebereinstimmung eines Bruchstückes als Beweis anzuführen, Seneca sei in seinem Hippolytus der Anlage des früheren vom Euripides, welcher der verschleierte hieß, gefolgt. Wofern dieß bloße Vermuthung ist, so möchte ich bezweifeln, daß Euripides selbst in dem getadelten Schauspiele sich die Scene

der Liebeserklärung erlaubt habe, welche Racine aus dem Seneca in seine Bearbeitung aufzunehmen kein Bedenken getragen.

Der Eingang der Medea ist vortrefflich, ihre verzweiflungsvolle Lage wird durch die Gespräche ihrer Amme, des Pflegers ihrer Kinder, und ihre eigenen Wehklagen hinter der Scene zerreißend angekündigt. Sobald sie hervortritt, hat der Dichter Sorge getragen, durch viele allgemeine und gemeine Betrachtnugen, die er ihr in den Mund legt, uns abzukühlen. Noch kleiner erscheint sie in der Scene mit dem Aegeus, wo sie, im Begriff am Jason eine furchtbare Rache zu nehmen, sich erst einen Zufluchtsort sichert, ja es fehlt nicht viel, eine neue Verbindung bevorwortet. Das ist nicht die kühne Verbrecherin, welche die Naturkräfte zum Dienst ihrer wilden Leidenschaften sich unterworfen hat, und wie ein verheerendes Meteor von Land zu Land forteilt; jene Medea, die, von aller Welt verlaßen, sich selbst noch genügen kann. Nur Gefälligkeit gegen die athenischen Alterthümer konnte den Euripides zu diesem frostigen Einschiebsel vermögen. Sonst hat er die mächtige Zauberin, und das in den Verhältnissen ihres Geschlechtes schwache Weib in derselben Person ergreifend geschildert. Auf das innigste rühren die Anwandlungen mütterlicher Zärtlichkeit mitten unter den Zurüstungen zu der grausamen That. Nur kündigt sie ihr Vorhaben zu frühzeitig und zu bestimmt an, statt es bloß wie eine verworrene schwarze Ahndung zu hegen. Als sie es vollbringt, scheint der Trieb der Rache am Jason durch den schmählichen Tod seiner jungen Gemahlin und ihres Vaters schon befriedigt sein zu müßen, und der neue Bewegungsgrund, nämlich Jason würde die Kinder unfehlbar umbringen wollen, und sie müße ihm vorbeugen, hält die Prüfung

nicht aus. Denn wie sie die Leichen auf ihrem Drachenwagen entführt, hätte sie auch die lebenden Kinder zugleich mit sich retten können. Doch läßt sich dieß vielleicht durch die Verwirrung des Gemüths, worein das vollbrachte Verbrechen sie stürzt, rechtfertigen.

Solche Gemälde allgemeinen Jammers, des Sturzes blühender Geschlechter und Staaten aus der größten Herrlichkeit in die tiefste Noth, ja in gänzliche Vernichtung, wie das in den Trojanerinnen aufgestellte, mochten dem Euripides vom Aristoteles den Namen des vorzugsweise tragischen Dichters verdienen. Der Schluß, wie die gefangenen als Sklavinnen verlooßten Frauen, das brennende und einstürzende Troja hinter sich laßend, sich zu den Schiffen wenden, ist wahrhaft groß. Uebrigens kann nicht leicht ein Stück weniger Handlung im energischen Sinne des Wortes haben: es ist eine Reihe von Lagen und Vorfällen, ohne irgend einen andern Zusammenhang, als daß sie insgesammt von der Eroberung Trojas herrühren; aber sie gehen durchaus nicht auf ein gemeinschaftliches Ziel. Die Anhäufung hülflosen Leidens, das nicht einmal einen Widerstand der Gesinnungen aufzubieten hat, ermüdet zuletzt, und erschöpft das Mitleid. Je mehr gekämpft wird, um ein Unglück abzuwehren, um so mehr Eindruck macht es nachher, wenn es dennoch hereinbricht. Wenn aber so wenig Umstände gemacht werden, wie hier mit dem Astyanax, da die Rede des Talthybius selbst dem leisesten Versuch, ihn zu retten, vorbeugt, so ergiebt sich der Zuschauer auch bald darein. Hierin versieht es Euripides häufig. Bei den ununterbrochenen Anforderungen an unser Mitleid in diesem Stück ist das Pathos nicht gehörig ausgespart, und gesteigert; z. B. die Klage der Andromache um ihren noch lebenden Sohn ist weit

zerreißender, als die der Hekuba um den todten. Zwar wurde die Wirkung der zweiten durch den Anblick der kleinen Leiche auf dem Schilde Hektors unterstützt. Ueberhaupt war wohl sehr auf den Reiz für die Augen gerechnet: deswegen erscheint Helena, gegen die kriegsgefangenen Sklavinnen abstechend, prächtig geputzt, Andromache auf einem mit Beute beladenen Wagen, und ich zweifle nicht, daß am Schluße die ganze Decoration in Flammen stand. Das peinliche Verhör der Helena unterbricht alle Rührung durch eitles Gezänke, und bewirkt nichts; denn trotz der Anklage der Hekuba bleibt Menelaus bei dem gleich anfangs beschloßenen Vorhaben. Die Vertheidigung der Helena mag ungefähr so unterhalten, wie des Isokrates sophistische Lobrede auf sie.

Es war dem Euripides noch nicht genug, die Hekuba ein ganzes Stück hindurch sich verhüllt im Staube wälzen und winseln zu laßen: er hat sie in einer andern Tragödie, die von ihr den Namen führt, eben so als stehende Hauptfigur des Jammers angebracht. Die beiden Handlungen dieses Stücks, die Opferung der Polyxena, und die Rache am Polymestor wegen Ermordung Polydors, haben nichts mit einander gemein, außer ihrer Beziehung auf die Hekuba. Die erste Hälfte hat große Schönheiten von der Art, wie sie dem Euripides vorzüglich gelingen. Bilder zarter Jugend, weiblicher Unschuld, und edelmüthiger Ergebung in einen frühen gewaltsamen Tod. Ein Menschenopfer, der Triumph des barbarischen Aberglaubens, wird dargestellt, als mit jenem Hellenismus der Gesinnung vollbracht, erlitten und angeschaut, welcher bei den Griechen so frühzeitig die Abschaffung der Menschenopfer bewirkte. Aber die zweite Hälfte zerstört diese sanfteren Rührungen auf eine höchst widerwärtige Art. Sie ist angefüllt mit der rachsüchtigen Hinterlist

der Hekuba, dem blödsinnigen Geiz des Polymestor, und der dürftigen Politik Agamemnons, der den thrakischen König nicht selbst zur Verantwortung zu ziehen wagt, aber ihn den kriegsgefangenen Weibern in die Hände spielt. Auch paßt es gar nicht, daß Hekuba, bejahrt, kraftlos und im Jammer versunken, nachher so viel Gegenwart des Geistes bei Ausübung ihrer Rache, und eine solche Fertigkeit der Zunge in ihrer Anklage, und den Spöttereien gegen den Polymestor zeigt.

Ein andres Beispiel von zwei ganz getrennten Handlungen in derselben Tragödie sehen wir am rasenden Hercules. Die erste ist die Bedrängniß seiner Familie während seiner Abwesenheit, und ihre Errettung daraus durch seine Zurückkunft; die zweite seine Reue, über den in plötzlicher Raserei an seiner Gattin und seinen Kindern verübten Mord. Dieß folgt zwar auf einander, aber keineswegs aus einander.

Die Phönikerinnen sind reich an tragischen Begebenheiten im gemeinen Sinne des Worts: der Sohn des Kreon stürzt sich zur Rettung der Stadt von der Mauer; Eteokles und Polynikes kommen einer durch die Hand des andern um, Jokaste durch ihre eigene über deren Leichen; die gegen Thebe zu Felde gezogenen Argiver fallen im Kampf, und Polynikes bleibt unbeerdigt; endlich werden Oedipus und Antigone in die Verbannung ausgestoßen. Freilich bemerkt nach dieser Aufzählung ein Scholiast die Willkür, womit der Dichter verfahren. „Dieß Schauspiel," sagt er, „ist schön in „der theatralischen Erscheinung, eben weil es voll fremder „Ausfüllungen ist. Die von den Mauern herabschauende „Antigone gehört nicht zur Handlung, und Polynikes kommt „unter der Gewährleistung eines Waffenstillstandes in die

„Stadt, ohne daß etwas daraus erfolgt. Nach allem Uebri=„gen ist noch der vertriebene Oedipus mit einem geschwätzigen „Gesange zwecklos angehängt.“ Dieß Urtheil ist strenge, aber es trifft.

Nicht gelinder lautet das über den Orestes: „Das „Stück ist von denen, die auf der Bühne große Wirkung „thun, in den Charaktern aber äußerst schlecht; denn außer „dem Pylades taugen alle nichts.“ Ferner „Es hat eine „mehr der Komödie angemeßene Auflösung.“ Dieses Schau=spiel hebt in der That erschütternd an: Orest liegt nach seinem Muttermorde krank an Seelenqual und Wahnsinn auf einem Bett, Elektra sitzt zu seinen Füßen, sie und der Chor zittern vor seinem Erwachen; nachher nimmt aber alles eine verkehrte Wendung, und endigt mit gewaltsamen Theater=streichen.

Weniger wild und ausschweifend ist ein Stück, das die Schicksale des Orest weiter verfolgt: Iphigenia in Tauris; aber dagegen fast durchgehends mittelmäßig in der Darstellung sowohl der Charaktere als der Leidenschaften. Die Wieder=erkennung der Geschwister nach solchen Vorfällen und Tha=ten, und unter solchen Umständen, da Iphigenia, die ehedem selbst am Blutaltare gebebt, ihren Bruder dem gleichen Looße widmen soll, erregt dennoch nur eine flüchtige Rührung. Auch die Flucht der Geschwister spannt die Theilnahme nicht sonderlich: die List, wodurch Iphigenia sie bewerkstelliget, wird vom Thoas willig geglaubt, und erst, nachdem beide schon gerettet sind, versucht er sich zu widersetzen, wird aber sogleich, durch eine der gewöhnlichen Götter=Erscheinungen am Ende, beschwichtigt. Dieß Mittel hat Euripides so be=nutzt und abgenutzt, daß unter seinen siebzehn Tragödien (wenn wir den zweifelhaften Rhesus nicht mitzählen) in

neunen eine Gottheit zur völligen Lösung des Knotens herabschweben muß.

In der Andromache tritt Orest zum vierten Male auf. Der Scholiast, in dessen Urtheilen wir meistens Aussprüche bedeutender alter Kunstrichter zu erkennen glauben, erklärt dieses für ein Stück vom zweiten Range, woran er nur einzelne Stellen lobt. Unter denen, welche Racine seinen freien Nachbildungen zum Grunde gelegt, ist es gewiß das am wenigsten vorzügliche, und daher haben die französischen Kritiker hier leicht gewonnenes Spiel, wenn sie sich bemühen den griechischen Vorgänger herabzusetzen, von dem jener in der That wenig mehr als die erste Veranlaßung hergenommen.

Die Bacchantinnen stellen die um sich greifende taumelnde Begeisterung des Bacchusdienstes mit großer sinnlicher Kraft und lebendiger Gegenwart dar. Der hartnäckige Unglaube des Pentheus, seine Verblendung und furchtbare Strafe durch die Hand seiner eigenen Mutter bilden ein kühnes Gemälde. Die Wirkung auf der Bühne mußte außerordentlich sein. Man denke sich den Chor mit fliegenden Haaren und Gewändern, Tamburine, Cymbeln u. s. w. in den Händen, wie die Bacchantinnen auf Basreliefs vorgestellt werden, in die Orchestra hereinstürmend, und unter rauschender Musik seine begeisterten Tänze aufführend, was ganz ungewöhnlich war, da sonst die Chorgesänge ohne andre Begleitung als die einer Flöte zu einem feierlichen Tanzschritt vorgetragen wurden. Und hier war einmal diese üppige Ausschmückung, dergleichen Euripides überall sucht, an ihrer Stelle. Wenn daher einige neuere Kunstrichter dieses Stück tief herabsetzen, so scheinen sie mir nicht recht zu wißen was sie wollen. Ich muß vielmehr an dessen Zusammen-

setzung die bei diesem Dichter so seltene Harmonie und Einheit bewundern, die Enthaltung von allem Fremdartigen, so daß alle Wirkungen und Antriebe von Einer Quelle ausströmen, und auf Ein Ziel hinstreben. Nächst dem Hippolytus würde ich unter den übrig gebliebenen Werken des Euripides diesem die erste Stelle anweisen.

Die Herakliden und die Schutzgenoßinnen sind wahre Gelegenheits-Tragödien, und konnten wohl nur als Schmeichelei gegen die Athener Glück machen. Sie verherrlichen zwei alte Heldenthaten Athens; worauf die lobpreisenden Redner, die immer das Fabelhafte mit dem Historischen vermischen, namentlich Isokrates, ein erstaunlich großes Gewicht legen: die Beschützung der Kinder des Hercules, der Ahnherrn der lacedämonischen Könige, gegen die Verfolgungen des Eurystheus, und die den Thebanern durch einen Sieg abgezwungene Beerdigung der Sieben vor Thebe und ihres Heeres, zu Gunsten des Adrastus, Königes von Argos. Die Schutzgenoßinnen wurden, wie wir wißen, während des peloponnesischen Krieges aufgeführt, als eben die Argiver ein Bündniß mit den Lacedämoniern geschloßen hatten: dieß Stück sollte die alten Verpflichtungen jener gegen Athen in's Gedächtniß rufen, und zeigen, wie wenig Segen folglich die Argiver bei diesem Kriege haben könnten. Die Herakliden sind unstreitig in einer ähnlichen Absicht in Bezug auf Lacedämon geschrieben. Von den beiden Stücken indessen, die ganz nach demselben Muster entworfen sind, haben die Schutzgenoßinnen, von den Müttern der erschlagenen Heldinnen so benannt, bei weitem mehr dichterischen Werth; die Herakliden sind gleichsam nur ein schwächerer Abdruck. Zwar erscheint in jenem Stück Theseus anfangs nicht liebenswürdig, da er dem unglücklichen Adrast seine

Fehltritte so weitläuftig und vielleicht ungerecht vorhält, ehe er ihm hilft; der Streit des Theseus mit dem argivischen Herold über den Vorzug der monarchischen oder demokratischen Verfaßung wird billig von der Bühne in die Schulen der Rhetoren verwiesen; auch die moralische Lobrede des Adrast auf die gefallnen Helden fällt sehr aus dem Tone. Ich halte mich überzeugt, daß Euripides hier die Charaktere ausgezeichneter athenischer Bürger hat zeichnen wollen. Dramatisch genommen ist die Stelle auch so nicht zu rechtfertigen; aber ohne einen solchen Zweck wäre es gar zu abgeschmackt, an jenen Helden der herculischen Zeit, an einem Kapaneus, welcher dem Himmel selber trotzte, ihre bürgerlichen Tugenden zu preisen. Wie weit Euripides im Stande war, durch fremde Anspielungen, auch auf sich selbst, aus seinem Gegenstande herauszugehen, sehen wir an einer Rede des Adrast, wo dieser ohne alle Veranlaßung sagt, „es sei „nicht billig, daß der Dichter, während er andre durch seine „Werke ergötzt, selber Ungemach leide." Jedoch sind die Leichenklagen und der Schwanengesang der Euadne rührend schön, wiewohl diese ganz unerwartet im buchstäblichen Verstande in das Schauspiel hineinfällt. Denn sie erscheint, vorher nie erwähnt, zuerst auf dem Felsen, von wo sie sich auf den brennenden Scheiterhaufen des Kapaneus hinabstürzt.

Die Herakliden sind ein gar dürftiges Stück, und besonders gehen sie kahl aus. Von der wirklich vollbrachten Opferung der Makaria hört man nichts weiter: wie der Entschluß ihr selbst keine Ueberwindung zu kosten scheint, so machen auch die Andern wenig Umstände mit ihr. Der athenische König Demophon kommt nicht wieder, eben so wenig der wunderbar verjüngte Iolaus, des Hercules Gefährte, und Pfleger seiner Kinder; Hyllus, der heldenmüthige

Heraklide, kommt gar nicht zùm Vorschein; so bleibt am Ende niemand als Alkmene, die sich mit dem Eurystheus herumzankt. Solche alte, unerbittlich rachsüchtige Weiber scheint Euripides mit einer eigenen Vorliebe zu schildern; hat er doch die Hekuba zweimal, der Helena und dem Polymestor gegenüber, so angebracht. Ueberhaupt ist die beständige Wiederkehr derselben Mittel und Motive ein sichres Kennzeichen von Manier. Wir haben in den Werken dieses Dichters drei Beispiele von weiblichen Menschenopfern, die durch Ergebung rührend werden: das der Iphigenia, der Polyxena und der Makaria; der freiwillige Tod der Alceste und der Euadne gehört auch gewissermaßen hieher. Ein Lieblingsgegenstand sind ferner für ihn die Schutzflehenden, welche den Zuschauer mit der Besorgniß ängstigen, sie möchten von der geheiligten Zuflucht des Altars gewaltsam weggerißen werden. Die Göttererscheinungen am Schluß habe ich schon aufgezählt.

Die belustigendste aller Tragödien ist Helena, ein ganz abenteuerliches Schauspiel, voll von wunderbaren Vorfällen und Auftritten, die offenbar weit mehr für die Komödie passen. Die dabei zum Grunde liegende Erfindung ist, daß Helena in Aegypten verborgen gelebt habe (so weit gieng die Behauptung ägyptischer Priester), während Paris ein wie sie gestaltetes Luftbild entführt, um welches die Griechen und Trojaner zehn Jahre lang gekämpft haben sollen. Durch diesen Ausweg wird die Tugend der Heldin gerettet, und Menelaus, der, um die Spöttereien des Aristophanes über die Bettelei der euripideischen Helden zu bestätigen, zerlumpt und bettelnd auftritt, vollkommen zufrieden gestellt. Allein dieß ist eine Art, die Mythologie zu verbeßern, wodurch sie den Märchen in Tausend und einer Nacht ähnlich wird.

Dem Rhesus, wozu das eilfte Buch der Ilias den Stoff hergeliehen, haben neuere Philologen weitläuftige Abhandlungen gewidmet, um seine Unächtheit zu beweisen. Ihre Meinung ist, das Stück enthalte eine Menge Unschicklichkeiten und Widersprüche, und sei daher des Euripides unwürdig. Diese Folgerung ist mißlich. Wie, wenn sich nun die gerügten Mängel aus dem einmal gewählten unbequemen Gegenstande, einer nächtlichen Waffenthat, als beinah unvermeidlich ableiten ließen? Ueberhaupt kommt es bei der Frage über die Aechtheit eines Werkes weit weniger auf dessen Werth oder Unwerth an, als darauf, ob sich darin der Stil und die Eigenheiten des angeblichen Verfaßers finden. Die wenigen Worte des Scholiasten treffen ganz anders zum Ziel: „Einige haben dieses Schauspiel für unächt gehalten, als „nicht von Euripides, denn es trägt mehr den sophokleischen „Stil an sich. Indessen ist es in den Didaskalien als ächt „überschrieben, und die Genauigkeit in Absicht auf die Er„scheinungen des gestirnten Himmels giebt den Euripides zu „erkennen.“ Ich glaube auch zu verstehen, was mit dem sophokleischen Stil gemeint ist, den ich zwar nicht in der Anlage des Ganzen, aber in einzelnen Stellen finde. Dem zufolge würde ich, wenn das Stück dem Euripides abgesprochen werden soll, auf einen eklektischen Nachahmer rathen, aber eher aus der Schule des Sophokles als des Euripides, und zwar wenig später als beide. Dieß schließe ich aus der Vertraulichkeit mancher Auftritte, indem sich damals die Tragödie zum bürgerlichen Schauspiel hinneigte, denn späterhin in der alexandrinischen Zeit verfiel sie in den entgegengesetzten Fehler, in Schwulst.

Der Kyklop ist ein satyrisches Drama. Dieß war eine gemischte Nebengattung der tragischen Poesie, die wir schon

im Vorbeigehen erwähnt haben. Das Bedürfniß einer Erholung des Geistes nach dem ergreifenden Ernst der Tragödie scheint ihr, so wie überhaupt dem Nachspiel, den Ursprung gegeben zu haben. Das satyrische Drama bestand nie für sich allein: es wurde als Anhang zu mehreren Tragödien gegeben, und war auch allem Vermuthen nach immer beträchtlich kürzer. Der äußere Zuschnitt glich dem der Tragödie, der Stoff war ebenfalls mythologisch. Das unterscheidende Merkmal war ein aus Satyrn bestehender Chor, welche solche Heldenabenteuer, die schon an sich einen heitern Anstrich hatten (wie manche in der Odyssee: denn auch hievon wie von so Vielem liegt der Keim im Homer;) oder dessen empfänglich waren, mit muntern Gesängen, Geberden und Sprüngen begleitete. Die nächste Veranlaßung hiezu gaben die Bacchusfeste, wo die Satyrmaske eine übliche Verkleidung war. In mythologischen Geschichten, wobei Bacchus nichts zu schaffen hatte, ließen sich diese seine beständigen Begleiter zwar nur mit einer gewißen Willkür, jedoch nicht ohne Schicklichkeit anbringen. Wie die Natur in ihrer ursprünglichen Freiheit überhaupt der griechischen Phantasie als reich an Wundererzeugnissen erschien, so durfte man wohl die wilden Landschaften, wo gewöhnlich der Schauplatz lag, fern vom Anbau gesitteter Städte, mit jenen sinnlich fröhlichen Waldnaturen bevölkern. Die Zusammenstellung von Halbgöttern mit Halbthieren bildete einen anziehenden Gegensatz. Wie die Dichter sie bewerkstelligten, davon sehen wir an dem Kyklopen ein Beispiel. Er ist nicht unergötzlich, wiewohl sein wirklicher Gehalt großentheils schon in der Odyssee enthalten ist; nur fallen die Späße des Silen und seiner Schaar zuweilen ein wenig derb aus. Wir müßen wohl eingestehen, daß dieses Werk für uns seinen vornehmsten Werth durch

die Seltenheit erhält, da es das einzige übriggebliebene seiner Art ist. Ohne Zweifel wird in den Satyrspielen Aeschylus kühner und bedeutender gescherzt haben, wenn er z. B. den Prometheus das himmlische Feuer dem rohen täppischen Menschenvolk herunterbringen ließ; und Sophokles, wie schon die wenigen Proben errathen laßen, zierlicher und sittiger, wenn er die um den Preis der Schönheit streitenden Göttinnen einführte, oder die Nausikaa, wie sie dem schiffbrüchigen Ulysses ihren Schutz gewährt. Es ist ein sprechender Zug von der leichten Lebensweise der Griechen, von ihrem heitern Sinn, der von keiner steifen Würde wußte, und Geschick und Anmuth auch in der unbedeutendsten Sache künstlerisch bewunderte, daß in diesem Schauspiele, Nausikaa oder die Wäscherinnen benannt, da, wie Homer erzählt, die Prinzessin nach vollendeter Wäsche mit ihren Mägden sich durch Ballspielen erholt, Sophokles selbst Ball spielte, und durch seine Grazie bei dieser Leibesübung großen Beifall erwarb. Der große Dichter, der verehrte Bürger Athens, der gewesene Feldherr vielleicht, trat also in Frauenkleidern öffentlich auf, und da er wegen der Schwäche seiner Stimme gewiß nicht die Hauptrolle der Nausikaa spielte, so übernahm er die vielleicht stumme Rolle einer Magd, um der Darstellung seines Werkes die kleine Auszierung körperlicher Behendigkeit zu geben.

Mit dem Euripides nimmt für uns die Geschichte der alten Tragödie ein Ende, wiewohl es noch viele jüngere Tragiker gegeben hat, z. B. den Agathon, den uns Aristophanes ganz salbenduftend und blumenbekränzt schildert, den auch Plato in seinem Gastmale eine Rede im Geschmack des Sophisten Gorgias, voll der gesuchtesten Zierraten und in lauter gleichlautenden Gegensätzen, halten läßt. Er gieng zuerst

aus der Mythologie, aus dem natürlichen Stoffe seiner Gattung heraus, und schrieb zuweilen Tragödien mit lauter erdichteten Namen (dieß ist als ein Uebergang zur neuern Komödie zu bemerken), deren eine die Blume hieß, und also vermuthlich weder ernsthaft rührend noch schrecklich, sondern idyllenhaft und lieblich war.

Auch die alexandrinischen Gelehrten gaben sich damit ab, Tragödien zu verfertigen; allein, wenn wir nach dem einzigen auf uns gekommenen Stücke, der Alexandra des Lykophron urtheilen dürfen, welches in einem endlosen, weissagenden und mit dunkler Mythologie überladenen Monolog besteht, waren diese Hervorbringungen der klügelnden Künstelei äußerst leblos, untheatralisch und auf alle Weise ungenießbar. Die schöpferische Kraft gieng den Griechen hierin so gänzlich aus, daß sie sich damit begnügen mußten, die alten Meisterwerke zu wiederholen.

Eilfte Vorlesung.

Die alte Komödie als der vollkommene Gegensatz der Tragödie erklärt. Parodie. Umgekehrtes komisches Ideal. Scherzhafte Willkür. Allegorische und insbesondere politische Bedeutung. Der Chor und seine Parabasen.

Wir verlaßen die tragische Poesie, um uns mit einer ganz entgegengesetzten Gattung, der alten Komödie, zu beschäftigen. Unter der auffallenden Fremdartigkeit werden wir aber doch eine gewisse Symmetrie des Gegensatzes mit jener, und Beziehungen auf sie hervortreten sehen, welche das Wesen beider in ein helleres Licht zu setzen dienen. Bei Beurtheilung der alten Komödie müßen wir zuvörderst alle Gedanken an dasjenige entfernen, was bei den Neueren Komödie heißt, und schon bei den Griechen späterhin so hieß. Diese Dichtarten sind nicht etwa in Zufälligkeiten (z. B. der Nennung und Einführung wirklicher Personen in der alten) sondern wesentlich und durchaus verschieden. Auch hüte man sich wohl, die alte Komödie nicht etwa als den rohen Anfang der nachher mehr ausgebildeten komischen Darstellung zu betrachten, wozu sich Viele durch deren zügellose Ausgelaßenheit haben verleiten laßen. Vielmehr ist dieß die ächt poetische Gattung, und die neuere Komödie, wie ich in

der Folge zeigen werde, eine Herabstimmung zur Prosa und Wirklichkeit.

In jenem Sinne ist der Abschnitt des Barthelemy im Anacharsis von der älteren Komödie abgefaßt, einer der dürftigsten und verfehltesten seines Werkes. Mit dem erbarmungswürdigen Uebermuthe der Unwißenheit urtheilt Voltaire (unter anderm in seinem philosophischen Wörterbuch unter dem Artikel Athée) über den Aristophanes ab, und die neueren französischen Kritiker sind meistens seinem Beispiele gefolgt. Uebrigens kann man die Grundlage aller schiefen Urtheile der Neueren hierüber, und die verstockte prosaische Ansicht schon bei'm Plutarch in seiner Vergleichung des Aristophanes und Menander finden.

Die alte Komödie läßt sich am besten als den durchgängigen Gegensatz der Tragödie begreifen. Dieß war vermuthlich der Sinn jener Behauptung des Sokrates, deren Plato am Schluße seines Gastmals erwähnt. Er erzählt nämlich, nachdem die übrigen Gäste sich zerstreut hatten oder eingeschlafen waren, sei Sokrates allein mit dem Aristophanes und Agathon wach geblieben, und habe, während er aus einem großen Becher mit ihnen trank, sie genöthigt einzugestehen, wiewohl ungern, es sei die Sache eines einzigen Mannes, sich zugleich auf die tragische und auf die komische Dichtung zu verstehen, und der Tragödiendichter sei vermöge seiner Kunst zugleich Komödiendichter. Dieß widersprach sowohl der herrschenden Meinung, welche beide Talente gänzlich trennte, als der Erfahrung; da kein Tragiker auch nur versucht hatte, zugleich im komischen Fache zu glänzen, oder umgekehrt; es konnte sich also nur auf das innerste Wesen der Sache beziehen. Ein andermal sagt der platonische Sokrates, ebenfalls bei Gelegenheit der komischen Nachahmung,

man könne alle entgegengesetzten Dinge nur durch einander, also auch das Ernsthafte nicht ohne das Lächerliche gehörig erkennen. Hätte es dem göttlichen Plato gefallen, in der Ausführung jenes nur angedeuteten Gesprächs seine Gedanken oder die seines Meisters über die beiden Dichtarten mitzutheilen, so würden wir unstreitig der folgenden Erörterung entübrigt sein können.

Eine Seite des Verhältnisses der komischen Poesie zur tragischen kann man unter den Begriff der Parodie faßen. Diese Parodie ist aber eine unendlich kräftigere, als die des scherzhaften Heldengedichts, weil das Parodierte durch die scenische Darstellung eine ganz andre Wirklichkeit und Gegenwart im Gemüth hatte, als die Epopöe, welche Geschichten der Vorzeit als vergangen erzählte, und selbst mit ihnen in die ferne Vorzeit zurücktrat. Die komische Parodie wurde auf frischer That gemacht, und selbst die Darstellung auf derselben Bühne, wo man ihr ernstes Bild zu sehen gewohnt gewesen war, mußte die Wirkung verstärken. Auch wurden nicht bloß einzelne Stellen, sondern die Form der tragischen Dichtung überhaupt wurde parodiert, und die Parodie erstreckte sich unstreitig nicht bloß auf die Poesie, sondern auch auf Musik und Tanz, auf die Mimik und Ausschmückung der Bühne. Ja in so fern die tragische Schauspielkunst in die Fußstapfen der bildenden Kunst trat, war die komische Parodie auch auf diese gerichtet, indem sie z. B. die idealischen Götterfiguren, jedoch erkennbar, in Caricaturen verwandelte. Je mehr nun die Hervorbringungen aller dieser Künste in die äußeren Sinne fallen, je mehr die Griechen bei den Volksfesten, dem Götterdienste und feierlichen Aufzügen von dem edeln Stile umgeben und damit vertraut waren, welcher in der tragischen Darstellung einheimisch ist,

desto unwiderstehlicher mußte die in der komischen enthaltne allgemeine Parodie aller Künste zum Lächerlichen wirken.

Allein mit diesem Begriffe ist das Wesen der Sache noch nicht erschöpft; denn Parodie setzt immer eine Beziehung auf das Parodierte, und Abhängigkeit davon voraus. Die alte Komödie ist aber eine eben so unabhängige und ursprüngliche Dichtart als die Tragödie, sie steht auf derselben Höhe mit ihr, das heißt, sie geht eben so weit über eine bedingte Wirklichkeit in das Gebiet der frei schaffenden Phantasie hinaus.

Die Tragödie ist der höchste Ernst der Poesie, die Komödie durchaus scherzhaft. Der Ernst aber besteht, wie ich schon in der Einleitung zeigte, in der Richtung der Gemüthskräfte auf einen Zweck, und der Beschränkung ihrer Thätigkeit dadurch. Sein Entgegengesetztes besteht folglich in der scheinbaren Zwecklosigkeit und Aufhebung aller Schranken bei'm Gebrauch der Gemüthskräfte, und ist um so vollkommner, je größer das dabei aufgewandte Maß derselben, und je lebendiger der Anschein des zwecklosen Spiels und der uneingeschränkten Willkür ist. Witz und Spott kann auf eine scherzhafte Art gebraucht werden, beides verträgt sich aber auch mit dem strengsten Ernste, wie uns das Beispiel der spätern römischen Satiren, und der alten griechischen Jamben beweist, wo diese Mittel dem Zweck des Unwillens und des Haßes dienten.

Die neuere Komödie stellt zwar das Belustigende in Charakteren, contrastierenden Lagen und Zusammenstellungen derselben auf, und sie ist um so komischer, je mehr das Zwecklose darin herrscht: Mißverständnisse, Irrungen, vergebliche Bestrebungen lächerlicher Leidenschaft, und je mehr sich am Ende alles in Nichts auflöset; aber unter allen darin angebrachten Scherzen bleibt die Form der Darstellung selbst

ernsthaft, das heißt an einen gewissen Zweck gesetzmäßig gebunden. In der alten Komödie hingegen ist diese scherzhaft, eine scheinbare Zwecklosigkeit und Willkür herrscht darin, das Ganze des Kunstwerks ist ein einziger großer Scherz, der wieder eine ganze Welt von einzelnen Scherzen in sich enthält, unter denen jeder seinen Platz für sich behaupten, und sich nicht um die andern zu bekümmern scheint. In der Tragödie gilt, um mich durch ein Gleichniß deutlich zu machen, die monarchische Verfaßung, aber wie sie bei den Griechen in der Heldenzeit war, ohne Despotismus, alles fügt sich willig der Würde des heroischen Scepters. Die Komödie hingegen ist demokratische Poesie; es ist Grundsatz darin, sich lieber die Verwirrung der Anarchie gefallen zu laßen als die allgemeine Ungebundenheit aller geistigen Kräfte, aller Absichten, ja auch der einzelnen Gedanken, Einfälle und Anspielungen zu beschränken.

Alles würdige, edle und große der menschlichen Natur läßt nur eine ernsthafte Darstellung zu; denn der Darstellende fühlt es gegen sich im Verhältnisse der Ueberlegenheit, es wird also bindend für ihn. Der komische Dichter muß es folglich von der seinigen ausschließen, sich darüber hinwegsetzen, ja es gänzlich läugnen, und die Menschheit im entgegengesetzten Sinne wie der Tragiker, nämlich in's Häßliche und Schlechte, idealisieren. So wenig aber das tragische Ideal eine Mustersammlung aller möglichen Tugenden ist, eben so wenig besteht auch diese umgekehrte Idealität in einer die Wirklichkeit übersteigenden Anhäufung von sittlichen Gebrechen und Ausartungen; sondern in der Abhängigkeit von dem thierischen Theile, dem Mangel an Freiheit und Selbständigkeit, dem Unzusammenhang und den Widersprüchen des inneren Daseins, woraus alle Thorheit und Narrheit hervorgeht.

Das ernste Ideal ist die Einheit und harmonische Verschmelzung des sinnlichen Menschen in den geistigen, wie wir es auf das klarste in der bildenden Kunst erkennen, wo die Vollendung der Gestalt nur Sinnbild geistiger Vollkommenheit und der höchsten sittlichen Ideen wird, wo der Körper ganz vom Geist durchdrungen und bis zur Verklärung vergeistigt ist. Das scherzhafte Ideal besteht hingegen in der vollkommnen Harmonie und Eintracht der höheren Natur mit der thierischen, als dem herrschenden Princip. Vernunft und Verstand werden als freiwillige Sklavinnen der Sinne vorgestellt.

Hieraus fließt nothwendig dasjenige, was im Aristophanes so viel Anstoß gegeben hat: die häufige Erinnerung an die niedrigen Bedürfnisse des Körpers, die muthwillige Schilderung des thierischen Naturtriebes, der sich trotz allen Feßeln, welche ihm Sittlichkeit und Anständigkeit anlegen wollen, immer, ehe man sich's versieht, in Freiheit setzt. Wenn wir darauf achten, was noch jetzt auf unserer komischen Bühne die unfehlbare Wirkung des Lächerlichen macht, und sich nie abnutzen kann, so sind es eben solche unbezwingliche Regungen der Sinnlichkeit im Widerspruch mit höheren Forderungen: Feigheit, kindische Eitelkeit, Plauderhaftigkeit, Leckerei, Faulheit u. s. w. So wird z. B. Lüsternheit am gebrechlichen Alter um so lächerlicher, weil sich da zeigt, daß es nicht der bloße Trieb des Thieres ist, sondern daß die Vernunft nur gedient hat, die Herrschaft der Sinnlichkeit unverhältnißmäßig zu erweitern; und durch Trunkenheit setzt sich der wirkliche Mensch gewißermaßen in den Zustand des komischen Ideals.

Man laße sich dadurch nicht täuschen, daß die alten Komiker lebende Menschen genannt und mit allen Umständen

auf das Theater gebracht haben, als ob sie deswegen in der That bestimmte Individuen dargestellt hätten. Denn solche historische Personen haben bei ihnen immer eine allegorische Bedeutung, sie stellen eine Gattung vor: und so wie in den Masken ihre Gesichtszüge, so war auch in der Darstellung ihr Charakter übertrieben. Aber dennoch ist dieß beständige Anspielen auf die nächste Wirklichkeit, welches nicht nur bis zur Unterhaltung des Dichters in der Person des Chores mit dem Publikum überhaupt, sondern bis zum Hinweisen mit Fingern auf einzelne Zuschauer gieng, sehr wesentlich für die Gattung. Wie nämlich die Tragödie harmonische Einheit liebt, so lebt und webt die Komödie in chaotischer Fülle: sie sucht die buntesten Gegensätze und immerfort sich kreuzenden Widersprüche. Das Seltsamste, Unerhörte, ja Unmögliche in den Vorfällen heftet sie daher mit dem Oertlichsten und Besondersten der nächsten Umgebung zusammen.

Der komische Dichter versetzt wie der tragische seine Personen in ein idealisches Element; aber nicht in eine Welt, wo die Nothwendigkeit, sondern wo die Willkür des erfinderischen Witzes unbedingt herrscht, und die Gesetze der Wirklichkeit aufgehoben sind. Er ist folglich befugt, die Handlung so keck und phantastisch wie möglich zu ersinnen; sie darf sogar unzusammenhängend und widersinnig sein, wenn sie nur geschickt ist, einen Kreiß von komischen Lebensverhältnissen und Charakteren in das grellste Licht zu setzen. Was das letzte betrifft, so darf das Werk allerdings, ja es muß einen Hauptzweck haben, wenn es ihm nicht an Haltung fehlen soll: wie wir denn auch die Komödien des Aristophanes in dieser Hinsicht als völlig systematisch deuten können. Allein soll die komische Begeisterung nicht verloren gehen, so muß aus diesem Zweck wieder ein Spiel gemacht und der

Eindruck durch fremde Einmischungen aller Art scheinbar aufgehoben werden. Die Komödie in ihrer frühesten Zeit, namentlich unter den Händen ihres dorischen Stifters Epicharmus, entlehnte ihre Stoffe vorzugsweise aus der mythischen Welt. Selbst in ihrer Reife scheint sie dieser Wahl nicht ganz entsagt zu haben, wie wir aus manchen Titeln verloren gegangener Stücke vom Aristophanes und seinen Zeitgenoßen sehen; und späterhin in der Mittel-Epoche zwischen der alten und neuen Komödie kehrte sie aus besondern Gründen mit Vorliebe dahin zurück. Allein da der Contrast zwischen dem Stoffe und der Form hier am rechten Orte ist, und gegen die durchaus scherzhafte Darstellung nichts stärker abstechen konnte, als was die wichtigste, ernsthafteste Angelegenheit des Menschen und durchaus Geschäft ist: so wurde natürlich das öffentliche Leben, der Staat, der eigentliche Gegenstand der alten Komödie. Sie ist durchgehends politisch, das Privat- und Familienleben, über welches sich die neuere nicht erhebt, führt sie nur beiläufig und mittelbar, in Bezug auf das öffentliche, ein. Der Chor ist ihr also wesentlich, weil er gewissermaßen das Volk vorstellt: er darf keineswegs als etwas Zufälliges aus dem örtlichen Ursprunge der alten Komödie erklärt werden: ein wichtigerer Grund ist es schon, daß er zur Vollständigkeit der Parodie der tragischen Form gehört. Zugleich trägt er mit zum Ausdrucke der festlichen Fröhlichkeit bei, wovon die Komödie die ausgelaßenste Ergießung war. Denn an allen Volks- und Götter-Festen der Griechen wurden Chorgesänge, von Tanz begleitet, aufgeführt. Der komische Chor verwandelt sich zuweilen in eine solche Stimme der öffentlichen Freude, z. B. wenn die Weiber, welche die Thesmophorien feiern, in dem davon benannten Stücke mitten unter den lustigsten Tollheiten ihren melodischen

Hymnus, gerade wie an dem wirklichen Feste, zu Ehren aller ihm vorstehenden Götter anstimmen. Bei dergleichen Anlässen ist eine so schwungvolle Lyrik aufgewandt, daß diese Stellen geradezu ohne Veränderung in eine Tragödie verpflanzt werden dürften. Eine Abweichung von dem tragischen Vorbilde ist es dagegen, daß es manchmal mehrere Chöre in einer Tragödie giebt, die bald zugleich gegenwärtig gegen einander singen, bald ohne Beziehung auf einander wechseln und sich ablösen. Die merkwürdigste Eigenheit des komischen Chors ist jedoch die Parabase, eine Anrede des Chors an die Zuschauer aus Vollmacht und im Namen des Dichters, welche mit dem Gegenstande des Stücks nichts gemein hat. Bald streicht er seine eigenen Verdienste heraus, und verspottet seine Nebenbuhler, bald thut er, vermöge seines Rechtes als athenischer Bürger in jeder Volksversammlung über die öffentlichen Angelegenheiten zu reden, ernsthaft gemeinte oder drollige Vorschläge für das gemeine Wohl. Eigentlich ist die Parabase dem Gesetz der dramatischen Darstellung zuwider: denn diesem zufolge soll der Dichter hinter seinen Personen verschwinden; auch sollen die letzteren ganz so reden und handeln, als wären sie unter sich, und keine bemerkbare Rücksicht auf den Zuschauer nehmen. Alle tragischen Eindrücke werden daher durch dergleichen Einmischungen unfehlbar zerstört, der lustigen Stimmung aber sind absichtliche Unterbrechungen, Intermezzos, willkommen, wären sie auch an sich ernsthafter als das Dargestellte selbst, weil man sich dabei dem Zwange einer Geistes-Beschäftigung, die durch das Anhaltende den Schein einer Arbeit gewinnt, durchaus nicht unterwerfen will. Die Erfindung der Parabase konnte zum Theil dadurch veranlaßt werden, daß die Komiker nicht so viel Stoff hatten als die Tragiker, die Zwischenräume der

Handlung, wenn die Bühne leer blieb, durch theilnehmende und begeisterte Gesänge auszufüllen. Allein sie ist dem Wesen der alten Komödie gemäß, wo nicht bloß der Gegenstand, sondern die ganze Behandlung scherzhaft ist. Diese unumschränkte Herrschaft des Scherzes offenbart sich auch darin, daß es sogar mit der dramatischen Form kein vollkommener Ernst bleibt, und daß deren Gesetz augenblicklich aufgehoben wird; gerade wie man bei einer lustigen Verkleidung sich zuweilen erlaubt, die Maske abzunehmen. Bis auf den heutigen Tag sind hievon im Lustspiel die Anspielungen und Winke an das Parterre übrig geblieben, die oft großes Glück machen, wiewohl manche Kritiker sie unbedingt verwerfen. Ich werde noch darauf zurückkommen, in wie fern überhaupt und in welcher Gattung des Komischen sie zulässig sind.

Sollten wir den Zweck der tragischen und komischen Gattung in wenige Worte zusammenfaßen, so würden wir sagen: wie die Tragödie durch schmerzliche Empfindungen zu der würdigsten Ansicht der Menschheit erhebt, als „die Nachahmung des schönsten und vortrefflichsten Lebens," nach Platos Ausdruck, so ruft die Komödie aus einer durchaus spottenden und erniedrigenden Betrachtungsart aller Dinge die muthwilligste Fröhlichkeit hervor.

Wir haben nur einen einzigen Komiker der ältern Gattung, und können daher unser Urtheil über seinen Werth nicht durch Vergleichung mit andern Meistern schärfen. Aristophanes hatte viele Vorgänger gehabt, einen Magnes, Kratinus, Krates und Andre; er war einer der spätesten Komiker, indem er sogar das Ende der alten Komödie erlebte. Demungeachtet haben wir nicht Ursache zu glauben, daß wir in ihm deren Verfall sehen, wie bei dem letzten Tragiker; sondern

vermuthlich war die Gattung noch im Steigen, und er der vollendetste Dichter darin. Es ergieng nämlich mit der alten Komödie ganz anders als mit der Tragödie: diese starb eines natürlichen, jene eines gewaltsamen Todes. Die Tragödie hörte auf, weil die Gattung erschöpft zu sein schien, weil man sie verließ, sich nicht mehr zu ihrer Höhe erschwingen konnte. Die Komödie wurde durch einen Machtspruch der uneingeschränkten Freiheit beraubt, welche die Bedingung ihrer Möglichkeit war. Horaz berichtet uns diese Katastrophe in wenigen Worten: „Auf diese (den Thespis und Aeschylus) „folgte die alte Komödie, nicht ohne großes Lob; aber die „Freiheit artete in's Fehlerhafte aus, und in eine Gewalt, „die durch ein Gesetz gehemmet zu werden verdiente. Das „Gesetz wurde gegeben, und der Chor verstummte schmählich, „da ihm das Recht zu schaden genommen war." Gegen Ende des peloponnesischen Krieges, als wenige Personen sich wider die Verfaßung der Oberherrschaft in Athen bemächtigt hatten, wurde verordnet, jeder, der von den komischen Dichtern angegriffen würde, sollte sie verklagen dürfen; es wurde verboten, wirkliche Personen einzuführen, sie durch Masken kenntlich zu machen, u. s. w. Hieraus entstand die sogenannte mittlere Komödie. Die Form blieb noch ungefähr dieselbe, und die Darstellung war, wenn auch nicht eben allegorisch, doch parodisch. Allein das Wesen war aufgehoben, und diese Gattung mußte unschmackhaft werden, da das Salz des persönlichen Spottes sie nicht mehr würzen durfte. Das Anziehende bestand ja eben darin, daß die nächste Wirklichkeit scherzhaft idealisiert, d. h. als die tollste Verkehrtheit vorgestellt wurde, und wie war es möglich, selbst allgemeine Gebrechen des Staates spottend zu rügen, wenn man keinem Einzelnen mißfallen durfte? Daher kann ich dem Horaz

nicht beistimmen, wenn er meint, der Mißbrauch hätte die Einschränkung herbeigeführt. Die alte Komödie hat mit der athenischen Freiheit zugleich geblüht; es waren dieselben Umstände und Personen, welche beide unterdrückten. So viel fehlt daran, daß Aristophanes durch seine Verläumdung den Tod des Sokrates verschuldet hätte, (wie Manche ohne Geschichtskenntniß behauptet haben; die Wolken waren eine lange Reihe von Jahren zuvor gedichtet) daß es vielmehr dieselbe gewaltsame Verfaßung der Republik war, welche sowohl die spottenden Rügen des Aristophanes zum Schweigen brachte, als die ernsten des unbestechlichen Sokrates mit dem Tode bestrafte. Wir sehen nicht, daß die Verfolgungen des Aristophanes dem Euripides geschadet hätten; das Volk von Athen sah mit Bewunderung die Tragödien des letzteren und ihre Parodie auf derselben Bühne; alle verschiedenen Geistesgaben sollten ungestört in gleichen Rechten neben einander gedeihen. Niemals hat sich ein Souverän, dieß war doch das athenische Volk, mit beßerer Laune die stärksten Wahrheiten sagen, ja sich in's Angesicht verspotten laßen. Wurden auch die Mißbräuche der Staatsverwaltung dadurch nicht gebeßert, so war es doch schon ein Großes, daß man ihre schonungslose Aufdeckung duldete. Uebrigens zeigt sich Aristophanes überall als einen eifrigen Patrioten; er greift die mächtigen Volksverführer an, eben die, welche der ernste Thukydides als so verderblich schildert; er räth zum Frieden bei dem innerlichen Kriege, der Griechenlands Wohlstand unwiederbringlich zerrüttete; er empfiehlt die Einfachheit und Strenge alter Sitten. So viel von der politischen Bedeutung der alten Komödie.

Aber, höre ich sagen, Aristophanes war ein sittenloser Possenreißer. Nun ja: untern andern war er das auch;

und wir sind keineswegs gemeint, ihn darüber zu rechtfertigen, daß er neben seinen großen Vorzügen hiezu herabgesunken: sei es nun, daß ihn rohe Neigungen antrieben, oder daß er für nöthig erachtete den Pöbel zu gewinnen, um dem Volk so dreiste Wahrheiten sagen zu dürfen. Wenigstens rühmt er von sich, daß er weniger als seine Mitwerber durch bloß sinnliche Possen um das Gelächter der Menge buhle, und hierin seine Kunst vervollkommt habe. Wir müßen ihn in dem, was ihn für uns so anstößig macht, um nicht unbillig zu sein, aus dem Gesichtspunkte der damaligen Welt beurtheilen. Die Alten hatten über gewisse Punkte eine ganz andre und weit freiere Sittenlehre als wir. Diese floß aus ihrer Religion her, die ein wahrer Naturdienst war, und manche öffentliche Gebräuche geheiligt hatte, welche die Ehrbarkeit gröblich beleidigen. Ferner war durch die große Zurückgezogenheit der Frauen, da die Männer fast immer unter sich waren, eine gewisse Rohheit in die Sprache des Umgangs gekommen, wie es unter ähnlichen Verhältnissen immer der Fall zu sein pflegt. Im neueren Europa haben seit dem Ritterthum die Frauen den Ton des geselligen Lebens angegeben, und der ihnen gezollten huldigenden Achtung verdanken wir es, daß eine edlere Sittsamkeit in der Sprache, den schönen Künsten und der Poesie herrschend geworden. Endlich hatte der alte Komiker, der die Welt nahm wie sie war, eine in der That sehr große Sittenverderbniß vor Augen.

Hiebei kommt die streitige antiquarische Frage in Anregung, ob die athenischen Frauen bei Schauspielen überhaupt, und insbesondre bei solchen Schauspielen gegenwärtig waren. Von der Tragödie halte ich mich berechtigt es zu bejahen, wegen der Geschichte von den Eumeniden des Aeschylus, die

nicht einmal wahrscheinlich ersonnen werden konnte, wenn niemals Frauen das Theater besuchten; und wegen einer Stelle im zweiten Buch der platonischen Schrift von den Gesetzen, wo von der Vorliebe gebildeter Frauen für die tragische Dichtung die Rede ist. Endlich erwähnt Julius Pollux unter den theatralischen Kunstausdrücken das griechische Wort nicht nur für Zuschauerin, sondern auch für Mitzuschauerin, Nachbarin im Theater. Daß der Lexikograph den Ausdruck bei'm Aristophanes fand, scheint für die Zulaßung der Frauen auch zur alten Komödie zu sprechen. Doch läßt die Stelle eine andre Deutung zu. Eine Bürgerfrau will eine große Weinflasche mit in's Theater nehmen, um eine gute Nachbarin zu haben. Wenn sie sich nun diese Herzstärkung während einer Tragödie zugedacht hatte, so ward es um so lächerlicher. Die häufige Unanständigkeit der Gattung ist kein entscheidender Beweis dagegen: auch bei den religiösen Festen mußten sich die Augen der Frauen viel Unanständiges gefallen laßen. Aber unter so vielen Anreden an die Zuschauer bei'm Aristophanes, selbst wo er sie nach ihrem verschiednen Alter und sonst bezeichnet, kommt nie etwas von Zuschauerinnen vor, und schwerlich hätte sich der Dichter diesen Anlaß zu Scherzen entgehen laßen. Die einzige mir bekannte Stelle, die als eine Ausnahme hievon betrachtet werden könnte (im Frieden Vers 963 — 7.) ist zweideutig, und hat deswegen Erörterungen im entgegengesetzten Sinne veranlaßt.

Zwölfte Vorlesung.

Künstlerischer Charakter des Aristophanes. Schilderung und Beurtheilung seiner auf uns gekommenen Werke. Uebersetzte Scene aus den Acharnern.

Das ehrenvollste Zeugniß für den Aristophanes ist das des weisen Plato, welcher in einem Sinngedichte sagt, die Grazien hätten sich seinen Geist zur Wohnung auserſehen, ihn beständig las, und dem ältern Dionysius die Wolken zusandte, mit dem Bedeuten, aus diesem Stücke (worin doch nebst dem Gewebe der Sophisten die Philosophie selbst und sein Lehrer Sokrates angegriffen wurde) könne er den Staat von Athen kennen lernen. Schwerlich meinte er damit bloß, das Stück sei eine Probe von der zügellosen demokratischen Freiheit, die zu Athen galt, sondern er erkannte den tiefen Weltverstand des Dichters an, seine Durchschauung des ganzen Triebwerkes der bürgerlichen Verfaßung. Sehr treffend hat ihn Plato auch in seinem Gastmal charakterisiert, wo er ihn eine Rede über die Liebe halten läßt, die Aristophanes freilich weit entfernt von aller hohen Begeisterung ganz sinnlich erklärt, aber durch eine eben so kecke als geistreiche Erfindung.

Man könnte den Wahlspruch eines lustigen und feinen Abenteurers bei Goethe „Toll, aber klug!“ auf die Stücke des Aristophanes anwenden. Hier begreift man am besten, warum die dramatische Kunst überhaupt dem Bacchus gewidmet war: es ist die Trunkenheit der Poesie, es sind die Bacchanalien des Scherzes. Dieser will neben andern Fähigkeiten auch seine Rechte behaupten; darum haben verschiedene Völker in den Saturnalien, dem Carnaval u. s. w. der lustigen Thorheit gewisse Feste eingeräumt, damit sie, einmal zufrieden gestellt, sich im übrigen Jahre ruhig verhalten und dem Ernste Raum gönnen möchte. Die alte Komödie ist eine allgemeine Maskenverkleidung der Welt, worunter manches hingeht, was die gewöhnliche Schicklichkeit nicht erlaubt, aber auch viel Belustigendes, Geistreiches, ja Belehrendes zum Vorschein kommt, was ohne die augenblickliche Einreißung jener Schranken nicht möglich wäre.

Immerhin mag Aristophanes in seinen persönlichen Neigungen pöbelhaft und verderbt gewesen sein, in seinen einzelnen Späßen oft die Sitten und den Geschmack beleidigen, so können wir ihm doch in der Anlage und Ausführung seiner Dichtungen im Ganzen den Ruhm der Sorgfalt und Meisterschaft des gebildetsten Künstlers nicht versagen. Seine Sprache ist unendlich zierlich, der reinste Atticismus herrscht darin, und er führt sie mit großer Gewandtheit durch alle Töne hindurch, von dem vertraulichsten Dialog bis zu dem hohen Schwung dithyrambischer Gesänge. Man kann nicht zweifeln, daß es ihm auch in ernsterer Poesie gelungen sein würde, wenn man sieht, wie er diese zuweilen in muthwilligem Uebermuth verschwendet, um ihren Eindruck sogleich wieder zu vernichten. Diese gewählte Eleganz wird um so anziehender durch den Contrast, da er einerseits die

rohesten Sprecharten des Volkes, die Dialekte, ja sogar die Verstümmelung des Griechischen im Munde der Barbaren, mit aufnimmt, anderseits dieselbe Willkür, welcher er die ganze Natur und Menschenwelt unterwarf, auch auf die Sprache anwendet, und durch Zusammensetzung, durch Anspielung auf persönliche Namen oder Nachahmung eines Lautes die wunderlichsten Wörter schafft. Sein Versbau ist nicht weniger künstlich als der Versbau der Tragiker, er bedient sich darin derselben Formen, aber anders modificiert: indem er sie statt des Nachdrucks und der Würde auf Leichtigkeit und Mannichfaltigkeit wendet; bei dieser scheinbaren Regellosigkeit beobachtet er indessen die Gesetze des Silbenmaßes nicht weniger genau. Wie ich nicht umhin kann, am Aristophanes in der Ausübung seiner einzigen, aber vielseitigen und vielgestaltigen Kunst die reichste Entfaltung fast aller dichterischen Anlagen zu erkennen, so sind die außerordentlichen Fähigkeiten seiner Zuschauer, worauf die Beschaffenheit seiner Werke schließen läßt, jedesmal bei ihrer Lesung ein Grund des Erstaunens für mich. Genaue Bekanntschaft mit der Geschichte und Verfaßung ihres Vaterlandes, mit den öffentlichen Vorfällen und Verhandlungen, mit der Persönlichkeit fast aller merkwürdigen Zeitgenoßen, ließ sich von den Bürgern eines volksmäßigen Freistaates erwarten. Aber Aristophanes muthete seinen Zuhörern auch viel poetische Kunstbildung zu, sie mußten besonders die tragischen Meisterwerke fast wörtlich im Gedächtnisse bewahren, um seine Parodien zu verstehen. Und welche rege Geistesgegenwart gehörte dazu, die leiseste und verwickeltste Ironie, die unerwartetsten Einfälle, die fremdesten Anspielungen, die oft nur durch Umbiegung einer Silbe angedeutet sind, im Vorübergehen zu erhaschen! Wir mögen dreist annehmen,

daß trotz aller auf uns gekommenen Erklärungen, trotz aller angehäuften Gelehrsamkeit, noch die Hälfte vom Witz des Aristophanes für uns verloren geht. Nur durch die unglaubliche Aufgewecktheit der attischen Köpfe werden diese Komödien, die unter allen Possen sich denn doch im Grunde auf die wichtigsten Verhältnisse des menschlichen Lebens beziehen, als Volkslustbarkeit begreiflich. Man kann den Dichter beneiden, der mit solchen Voraussetzungen vor seinem Publikum auftreten durfte, aber freilich war dieß ein gefährlicher Vorzug. Zuschauern, die so leicht verstanden, konnte man nicht leicht gefallen. Aristophanes klagt über den allzu ekeln Geschmack der Athener, bei denen seine bewundertsten Vorgänger aus der Gunst gefallen waren, sobald sich nur eine geringe Abnahme ihrer Geisteskräfte spüren ließ. Dagegen, sagt er, seien die übrigen Griechen als Kenner der dramatischen Kunst gar nicht in Betracht zu ziehen. Alle Talente in diesem Fach strebten in Athen zu glänzen, und hier war ihr Wetteifer wieder in den kurzen Zeitraum von wenigen Festen zusammen gedrängt, wo das Volk immer Neues zu sehen verlangte, das auch im Ueberfluß herbeigeschafft ward. Die Ertheilung der Preise (worauf alles ankam, da kein anderes Mittel der öffentlichen Bekanntmachung übrig blieb) wurde nach einer einzigen Aufführung entschieden. Man kann sich daher denken, zu welcher Vollendung diese durch die leitende Sorgfalt des Dichters gedieh. Nimmt man nun noch dazu die Vollkommenheit aller dazu mitwirkenden Künste, die äußerste Vernehmlichkeit im redenden und singenden Vortrage der ausgearbeitetsten Poesie bei der Pracht und dem großen Umfange der Bühne, so giebt dieß die Vorstellung von einem theatralischen Kunstgenuß, dergleichen seitdem wohl nirgends in der Welt stattgefunden hat.

Wiewohl wir unter den übrig gebliebenen Werken des Aristophanes einige seiner frühesten haben, so tragen doch alle das Gepräge gleicher Reife an sich. Allein er hatte sich auf die Ausübung seiner Kunst, die er für die schwierigste von allen ausgiebt, lange im Stillen gerüstet, ja er ließ sogar aus Schüchternheit (nach seinem Ausdruck wie ein junges Mädchen, die ein heimlich erzeugtes Kind Andern zur Pflege übergiebt) anfangs seine Arbeiten unter fremdem Namen aufführen. Zum ersten Mal trat er ohne diese Verhüllung in den Rittern öffentlich auf, und hier bewährte er sogleich die Tapferkeit eines Komikers in vollem Maß, indem er einen Hauptsturm auf die Volksmeinung wagte. Es galt nichts geringeres, als den Kleon zu stürzen, der nach dem Perikles an der Spitze aller Staatsgeschäfte stand, der ein Anstifter des Krieges, ein verdienstloser gemeiner Mensch, aber der Abgott des bethörten Volkes war. Nur die reicheren Eigenthümer, welche die Klasse der Ritter ausmachten, hatte Kleon gegen sich: diese verflocht Aristophanes auf das stärkste in seine Partei, indem er sie als den Chor aufstellte. Er hatte die Vorsicht gebraucht, den Kleon nirgends zu nennen, sondern ihn bloß unverkennbar zu bezeichnen. Dennoch getraute sich, aus Furcht vor Kleons Anhange, kein Maskenmacher sein Bild zu verfertigen: der Dichter entschloß sich daher, mit bloß bemaltem Gesichte die Rolle selbst zu spielen. Es läßt sich denken, welche Stürme unter der versammelten Volksmenge die Aufführung erregt haben wird; indessen wurden die kühnen und geschickten Bemühungen des Dichters durch einen glücklichen Erfolg gekrönt: sein Stück erhielt den Preis. Er war stolz auf diese theatralische Heldenthat, und erwähnt mehrmals mit Selbstgefühl den herkulischen Muth, womit er zuerst das mächtige Ungeheuer

bekämpft habe. Nicht leicht ist eine seiner Komödien historischer und politischer, auch hat sie eine fast unwiderstehliche rhetorische Kraft zur Erregung des Unwillens: es ist eine wahre dramatische Philippika. Jedoch scheint sie mir nicht die vorzüglichste von Seiten der Lustigkeit und der überraschenden Erfindung. Es könnte wohl sein, daß der Gedanke der sehr wirklichen Gefahr den Dichter denn doch ernsthafter gestimmt hätte, als ein Komiker billig sein sollte, oder daß die schon zuvor vom Kleon erlittene Verfolgung ihn gereizt, seinen Zorn allzu archilochisch zu äußern. Erst nachdem das Ungewitter spottender Schimpfreden sich etwas gelegt hat, folgen mehr drollige Scenen, wie es die im hohen Grade sind, wo die beiden Demagogen, der Lederhändler, nämlich Kleon, und der Wursthändler sich in die Wette durch Schmeichelеien, durch Weissagungen und durch Leckerbißen um die Gunst des vor Alter kindisch gewordenen Demos, des personificierten Volkes bewerben, und das Stück endigt mit einem fast rührend freudigen Triumph, da sich die Scene von der Pnyx, dem Orte der Volksversammlungen, in die majestätischen Propyläen verwandelt, und der Demos, wunderbar verjüngt, in der Tracht der alten Athener hervortritt, und mit seiner Jugendkraft zugleich die vormaligen Gesinnungen von der Zeit der marathonischen Schlacht her wiedergefunden hat.

Außer diesem Angriffe auf den Kleon sind die übrigen Schauspiele des Aristophanes nicht so ausschließend auf einzelne Personen gemünzt, nur den Euripides ausgenommen, den er fleißig insbesondre bedenkt. Sie haben sämmtlich einen allgemeinen, meistens sehr bedeutenden Hauptzweck, den der Dichter bei allen Umwegen, Ausschweifungen und fremden Einstreuungen nie aus den Augen verliert. Der Friede,

die Acharner und Lysistrata empfehlen unter mancherlei Wendungen den Frieden; die Weiber in der Volksversammlung, die Weiber am Fest der Thesmophorien, und wiederum Lysistrata scherzen mit andern Nebenbeziehungen über die Verhältnisse und Sitten des weiblichen Geschlechts. Die Wolken verspotten die Metaphysik der Sophisten, die Wespen die Sucht der Athener, Rechtshändel zu führen und zu entscheiden; die Frösche handeln vom Verfall der tragischen Kunst; Plutus ist eine Allegorie von der ungerechten Vertheilung der Reichthümer. Die Vögel sind von allen das scheinbar zweckloseste, und eben deswegen eins der ergötzlichsten Stücke.

Der Friede fängt äußerst keck und lebendig an, der Ritt des friedliebenden Trygäus gen Himmel, auf einem Mistkäfer, nach Art des Bellerophon; der Krieg, ein wüster Riese, der mit seinem Gesellen, dem Getümmel, statt aller andern Götter den Olymp bewohnt, und die Städte in einem großen Mörser zerstampft, wobei er die berühmten Feldherrn als Mörserkeulen gebraucht; die in einem tiefen Brunnen vergrabene Friedensgöttin, welche durch die vereinigten Bemühungen aller griechischen Völkerschaften an Stricken herausgezogen wird: alle diese eben so sinnreichen als phantastischen Erfindungen sind auf die lustigste Wirkung berechnet. Nachher aber erhält sich die Dichtung nicht auf der gleichen Höhe: es bleibt nichts übrig, als der wiedererlangten Friedensgöttin zu opfern und zu schmausen, wobei die zudringlichen Besuche solcher Personen, die aus dem Kriege Vortheil zogen, zwar eine artige, aber für den viel versprechenden Anfang nicht genügende Unterhaltung gewähren. Wir haben hier ein Beispiel unter mehreren, daß die alten Komiker die Decoration nicht nur in den Zwischenräumen veränderten, wo die Bühne leer war, sondern während ein Schauspieler sicht-

bar blieb. Die Scene verwandelt sich aus einer attischen Ortschaft in den Olymp, derweil Trygäus auf seinem Käfer in der Luft schwebt, und dem Maschinenmeister ängstlich zuruft, ja Acht zu geben, damit er nicht den Hals breche. Nachher bedeutet sein Heruntersteigen in die Orchestra die Rückkehr zur Erde. Die Freiheiten der Tragiker nach Erforderniß ihres Stoffes in Bezug auf Einheit des Ortes und der Zeit, worauf die Neueren eine so läppische Wichtigkeit legen, konnte man übersehen: die Kühnheit, womit der alte Komiker diese Aeußerlichkeiten seiner scherzhaften Willkür unterwirft, ist so auffallend, daß sie sich dem Kurzsichtigsten aufdrängt: und doch hat man in den Abhandlungen über die Verfaßung der griechischen Bühne nicht genug Rücksicht darauf genommen.

Die Acharner, welche die Didaskalien in das nächste Jahr vor den Rittern setzen, sind demnach unter den übrig gebliebenen Stücken in der Reihe das erste, und das einzige, welches Aristophanes noch unter fremdem Namen gegeben hat. Dieses früher geschriebene Stück scheint mir weit vortrefflicher als der Friede, wegen des immer beweglichen Fortschrittes, und der steigenden Lustigkeit, die zuletzt in einen wahren bacchischen Taumel ausgeht. Dikäopolis, der rechtliche Bürger, ergrimmt über die falschen Vorspiegelungen, womit man das Volk hinhält und alle Friedensvorschläge abwehrt, schickt eine Gesandtschaft nach Lacedämon, und schließt Frieden allein für sich und seine Familie. Nun kehrt er auf's Land zurück, und steckt trotz allen Anfechtungen einen Bezirk vor seinem Hause ab, wo Friede und offener Markt für die benachbarten Völker ist, während das übrige Land vom Ungemach des Krieges leidet. Die Segnungen des Friedens werden auf die handgreiflichste Art für eßlustige

Magen dargestellt; der feiste Böotier bringt seine leckern Aale und Geflügel zum Verkauf, und man denkt nur auf Feste und Schmausereien. Lamachus, der berühmte Feldherr, der an der andern Seite wohnt, wird durch einen plötzlichen Einfall des Feindes aufgerufen, die Gränze zu vertheidigen; Dikäopolis wird dagegen von seinen Nachbarn eingeladen einem Feste beizuwohnen, wo jeder seine Zeche mitbringt. Die Waffenrüstung und die Zurüstungen der Küche gehen nun mit gleicher Eile und Emsigkeit vor sich: dort wird die Lanze geholt, hier der Bratspieß; dort der Harnisch, hier die Weinkanne; dort werden Helmbüsche aufgesteckt, hier Droßeln gerupft. Kurz darauf kommt Lamachus wieder, mit zerschmettertem Kopf und lahmem Fuß, auf zwei Kriegsgefährten gestützt, von der andern Seite Dikäopolis, betrunken und von zwei gutwilligen Mädchen geführt. Die Wehklagen des einen werden immerfort durch die Jubelreden des andern nachgeahmt und verspottet, und mit diesem bis zu einem Gipfel hinaufgeführten Gegensatze bricht das Stück ab.

Lysistrata ist so übel berüchtigt, daß man sie nur flüchtig erwähnen darf, wie man über heiße Kohlen hingeht. Die Weiber haben sich nach der Erfindung des Dichters in den Kopf gesetzt, durch einen strengen Entschluß von ihren Männern den Frieden zu erzwingen. Unter der Leitung ihres klugen Oberhauptes stiften sie eine Verschwörung zu diesem Zweck in ganz Griechenland, und bemächtigen sich zugleich in Athen der befestigten Akropolis. Der gewaltsame Zustand, worein die Männer durch diese Trennung gerathen, veranlaßt die lächerlichsten Auftritte; es kommen Gesandte von beiden kriegführenden Theilen, und der Friede wird unter der Leitung der verständigen Lysistrata eiligst abgeschloßen. Ungeachtet aller tollen Unanständigkeiten, welche das Stück

enthält, ist doch dessen Absicht, hievon entkleidet, im Ganzen sehr unschuldig: das Verlangen nach dem Genuß häuslicher Freuden, welche die Abwesenheit der Männer so oft unterbrach, soll dem unseligen, Griechenland zerrüttenden Kriege ein Ende machen. Besonders ist die treuherzige Derbheit der Lacedämonier unvergleichlich geschildert.

Die Ekklesiazusen; ebenfalls ein Weiberregiment, aber ein weit verkehrteres als jenes. Die Frauen schleichen sich, als Männer verkleidet, in die Volksversammlungen ein, und verordnen vermittelst der auf diese Art erschlichenen Stimmenmehrheit eine neue Verfaßung, worin Gemeinschaft der Güter und Frauen gelten soll. Dieß ist ein Spott auf die idealischen Republiken der Philosophen mit solchen Gesetzen, dergleichen schon Protagoras vor dem Plato entworfen hatte. Das Stück leidet, wie mich dünkt, an denselben Gebrechen wie der Friede: die Einleitung, die heimliche Zusammenkunft der Weiber, ihre Vorübungen auf die Männerrolle, die Erzählung von der Volksversammlung, alles dieß ist meisterlich behandelt; aber gegen die Mitte geräth es in's Stocken. Es bleibt nichts übrig, als die aus den verschiedenen Gemeinschaften entspringenden Verwirrungen vorzuführen, besonders aus der Gemeinschaft der Frauen, und der verordneten Gleichheit der Rechte in der Liebe für die alten und häßlichen, wie für die jungen und schönen. Diese Verwirrungen sind lustig genug, aber sie drehen sich zu sehr um einen immer wiederholten Spaß. Ueberhaupt ist die alte allegorische Komödie der Gefahr ausgesetzt, in ihrem Fortgange zu sinken. Wenn man damit anfängt, die Welt auf den Kopf zu stellen, so geben sich zwar die wunderlichsten einzelnen Vorfälle von selbst, allein sie fallen leicht kleinlich aus, gegen die zuerst geführten entscheidenden Streiche des Scherzes.

Die Thesmophoriazusen haben eine eigentliche Intrigue, einen Knoten, der erst ganz zu Ende gelöst wird, und dadurch einen großen Vorzug. Euripides soll wegen des bekannten Weiberhaßes in seinen Tragödien, am Fest der Thesmophorien, wo nur Frauen gegenwärtig sein durften, verklagt und in Strafe verdammt werden. In dieser Bedrängniß sucht er einen Anwalt, der sich unerkannt in die Versammlung einschleichen könne. Der junge und schöne Dichter Agathon hätte vollkommen hiezu gepaßt: aber als ein bequemer Weichling lehnt er das Wagestück ab, und zwar mit des Euripides eignen Versen. Dieser verkleidet nun seinen schon bejahrten Schwager Mnesilochus als Frau, damit er unter dieser Gestalt seine Sache führe. Die Art, wie er es thut, macht ihn verdächtig, es wird entdeckt, daß er ein Mann ist; er flüchtet sich auf einen Altar, und reißt, um sich noch mehr vor der Verfolgung zu sichern, einer Frau ihr Kind aus den Armen, welches er umzubringen droht, falls man nicht von ihm ablaßen wird. Da er es erwürgen will, zeigt sich, daß es ein als Kind eingewickelter Weinschlauch war. Nun erscheint Euripides unter mancherlei Gestalten, um seinen Freund zu retten; bald ist er Menelaus, der seine Helena in Aegypten wieder findet; bald Echo, die der gefeßelten Andromeda wehklagen hilft; bald Perseus, der sie von ihrem Felsen erlösen will. Endlich befreit er den an eine Art von Schandpfahl geschloßenen Mnesilochus, indem er als Kupplerin den Gerichtsdiener, der ihn bewacht, einen einfältigen Barbaren, durch die Reize einer Flötenspielerin weglockt. Diese parodischen Scenen, fast ganz in den eigenen Worten der Tragödien abgefaßt, sind unvergleichlich. Ueberhaupt kann man sich immer auf den sinnigsten und treffendsten Spott Rechnung machen,

sobald Euripides in's Spiel kommt: es ist als ob der Geist des Aristophanes eine eigene specifische Kraft besessen hätte, die Poesie dieses Tragikers komisch zu zersetzen.

Die Wolken sind sehr bekannt, aber dennoch wohl meistens nicht gehörig verstanden und gewürdigt worden. Sie sollen zeigen, daß über dem Hange zu philosophischen Grübeleien die kriegerischen Leibesübungen verabsäumt werden, daß die Speculation nur dazu diene, die Grundfesten der Religion und Moral wankend zu machen, daß durch die sophistische Spitzfindigkeit besonders auch alles Recht zweideutig, und der schlechten Sache häufig der Sieg verschafft werde. Die Wolken selbst, als der Chor des Stückes (denn solche Wesen schafft der Dichter zu Personen um, und mag sie seltsam genug ausgekleidet haben), sind eine Allegorie auf die metaphysischen Gedanken, welche nicht auf dem Boden der Erfahrung stehen, sondern ohne bestimmte Gestalt und Körperlichkeit im Reiche der Möglichkeiten herumschweben. Ueberhaupt ist es eine von den Hauptformen des aristophanischen Scherzes, eine Metapher buchstäblich zu nehmen, und sie so vor die Augen der Zuschauer zu stellen. Man sagt von einem Menschen, der unverständlichen Träumereien nachhängt, er versteige sich in den Lüften, und so schwebt hier wirklich Sokrates bei seiner ersten Erscheinung im Korbe herunter. Ob dieß gerade auf ihn paßt, ist eine andere Frage: doch haben wir Ursache zu glauben, daß die Philosophie des Sokrates allerdings sehr idealistisch und nicht so auf populare Anwendbarkeit beschränkt war, wie uns Xenophon glauben machen will. Warum hat aber Aristophanes die sophistische Metaphysik gerade in dem ehrwürdigen Sokrates personificiert, der ja selbst ein entschiedener Gegner der Sophisten war? Vermuthlich lag persönliche Abneigung

dabei zum Grunde, man muß nicht versuchen wollen, ihn deshalb zu rechtfertigen; aber die Wahl des Namens thut der Vortrefflichkeit der Darstellung keinen Eintrag. Aristophanes erklärt dieß für das kunstreichste seiner Werke; indessen muß man ihn mit diesem Ausspruche nicht gerade bei'm Worte nehmen. Er ertheilt sich unbedenklich bei jeder Gelegenheit die ungemeßensten Lobsprüche, auch das gehört mit zur komischen Ausgelaßenheit. Uebrigens sind die Wolken bei der Aufführung mit Ungunst behandelt worden, sie haben zweimal vergebens um den Preis geworben.

Die Frösche sind, wie gesagt, gegen den Verfall der tragischen Kunst gerichtet. Euripides war gestorben, Sophokles und Agathon ebenfalls, es blieben nur Tragiker vom zweiten Range übrig. Bacchus vermißt den Euripides, und will ihn aus der Unterwelt zurückholen. Hierin ahmt er den Hercules nach, allein obwohl mit dessen Löwenhaut und Keule ausgestattet, ist er ihm sehr unähnlich an Gesinnung, und giebt als ein feiger Weichling viel zu lachen. Hier sieht man recht die Keckheit des Komikers: den Schutzgott seiner eigenen Kunst, dem zu Ehren das Schauspiel gegeben ward, läßt er nicht unangetastet. Man glaubte, daß die Götter, nicht weniger gut oder noch beßer als die Menschen, Spaß verstünden. Bacchus rudert sich über den acherusischen See, wo ihn die Frösche mit ihrem melodischen Gequake lustig begrüßen. Der eigentliche Chor besteht aber aus Schatten der Eingeweihten in den eleusinischen Geheimnissen, und ihm sind wunderschöne Gesänge in den Mund gelegt. Aeschylus hat zuvor den tragischen Thron in der Unterwelt eingenommen, nun will ihn aber Euripides davon verstoßen. Pluto führt den Vorsitz, Bacchus soll diesen großen Streit entscheiden; die beiden Dichter, der erhaben zürnende Aeschylus, der

spitzfindige eitle Euripides, stehen einander gegenüber und legen die Proben ihrer Kunst ab, sie singen, sie reden gegen einander, und sind in allen Zügen meisterlich charakterisiert. Zuletzt wird eine Wage gebracht, worauf jeder einen Vers legt; allein so sehr sich Euripides quält, gewichtige Verse vorzubringen, so schnellt Aeschylus immer durch die seinigen die Wagschale des andern in die Höhe. Endlich wird er des Kampfes überdrüßig und sagt, Euripides solle selbst mit allen seinen Werken, Weib, Kindern und Kephisophon in die Wagschale steigen, er wolle dagegen nur zwei Verse hineinlegen. Bacchus hat sich unterdessen zum Aeschylus bekehrt, und wiewohl er dem Euripides geschworen, ihn mit sich aus der Unterwelt zurückzunehmen, so fertigt er ihn mit einer Anspielung auf seinen eigenen Vers aus dem Hippolytus ab:

Die Zunge schwur, doch wähl' ich mir den Aeschylus.

Aeschylus kehrt also zu den Lebenden zurück, und überläßt in seiner Abwesenheit dem Sophokles den tragischen Thron.

Die Bemerkung über die Ortsveränderungen, die ich bei Gelegenheit des Friedens machte, ist bei den Fröschen zu wiederholen. Der Schauplatz ist anfangs zu Thebe, wo sowohl Bacchus als Hercules einheimisch waren; nachher verwandelt sich die Bühne, ohne daß Bacchus sie verlaßen hätte, in das diesseitige Ufer des acherusischen Sees, welchen die Vertiefung der Orchestra bedeuten mußte, und erst als Bacchus am andern Ende des Logeums wieder landete, stellte die Decoration die Unterwelt mit dem Pallast des Pluto im Hintergrunde dar. Man halte dieß nicht etwa für bloße Vermuthung: ein alter Scholiast bezeugt es der Hauptsache nach ausdrücklich.

Die Wespen sind nach meinem Urtheil das schwächste

Stück des Aristophanes. Der Stoff ist zu beschränkt, die dargestellte Narrheit erscheint als eine seltsame Krankheit ohne genugsame allgemeine Bedeutung, und die Behandlung ist zu lang ausgesponnen. Der Dichter spricht dießmal selbst bescheiden von seinen Mitteln der Unterhaltung, und will nicht eben ein unermeßliches Gelächter verheißen.

Dagegen glänzen die Vögel durch die keckste und reichste Erfindung im Reiche des phantastisch Wunderbaren, und ergötzen durch die fröhlichste Heiterkeit: es ist eine lustige, geflügelte, buntgefiederte Dichtung. Dem alten Kritiker kann ich nicht beistimmen, der die große Bedeutung des Werkes darein setzt, daß hier die allgemeinste und unverholenste Satire auf die Verderbtheit des athenischen Staats, ja aller menschlichen Verfaßung zu finden sei. Vielmehr ist es die harmloseste Gaukelei, welche Alles berührt, die Götter wie das Menschengeschlecht, aber ohne irgendwo als auf ein Ziel einzudringen. Was in der Naturgeschichte, in der Mythologie, in der Lehre von den Vorbedeutungen, in den äsopischen Fabeln, ja in sprichwörtlichen Redensarten irgend Merkwürdiges von den Vögeln vorkommt, hat der Dichter sinnreich in seinen Kreiß gezogen; er geht bis auf die Kosmogonie zurück, und zeigt, wie zuerst die schwarz geflügelte Nacht ein Windei gelegt, woraus der liebliche Eros mit goldnen Fittigen (ohne einigen Zweifel ein Vogel) sich erschwungen, der dann allen Dingen ihren Ursprung gegeben. Zwei Flüchtlinge aus der Menschengattung gerathen in das Gebiet der Vögel, die sich für so viel erlittene Feindseligkeiten an ihnen rächen wollen; die Beiden retten sich, indem sie den Vögeln ihren Vorrang vor allen Geschöpfen einleuchtend machen, und ihnen rathen, ihre vereinzelten Kräfte in einen ungeheuren Staat zu sammeln; so wird die wun-

derbare Stadt, Wolkenkuckucksburg über der Erde erbaut; allerlei ungebetene Gäste: Priester, Dichter, Wahrsager, Geometer, Gesetzeschreiber, Sykophanten, wollen sich in dem neuen Staate einnisten, werden aber weggewiesen; es werden neue Götter gestiftet, natürlich, wie die Menschen die ihrigen als Menschen gedacht, nach dem Bilde der Vögel; den alten Göttern ist der Olymp vermauert, so daß keine Opfergerüche zu ihnen gelangen können; dadurch in Noth gebracht, schicken sie eine Gesandtschaft, bestehend aus dem gefräßigen Hercules, dem Neptun, der nach der gebräuchlichen Redensart bei'm Neptun schwört, und einem thrakischen Gott, der nicht recht griechisch weiß, sondern kauderwelsch redet: doch müßen diese sich alle Bedingungen gefallen laßen, und den Vögeln bleibt die Oberherrschaft der Welt. So sehr dieß alles einem bloß possenhaften Märchen ähnlich sieht, so hat es doch eine philosophische Bedeutung, die Gesammtheit der Dinge einmal von oben her wie im Vogelflug zu betrachten, da unsre meisten Vorstellungen ja nur auf dem menschlichen Standpunkte wahr sind.

Die alten Kritiker urtheilten, Kratinus sei stark im beißenden Spott gewesen, der geradezu angreift, es habe ihm dagegen an lustiger Laune gefehlt, auch habe er eine treffende Anlage nicht vortheilhaft zu entwickeln, noch seine Schauspiele gehörig auszufüllen gewußt; Eupolis sei gefällig in seinen Scherzen, gewandt in sinnreichen Einkleidungen gewesen, so daß er auch der Parabasen nicht bedurft, um alles zu sagen was er wollte, nur der satirischen Kraft habe er ermangelt; Aristophanes vereinige durch einen glücklichen Mittelweg die Vorzüge beider, in ihm finde man Spott und Scherz auf das vollkommenste und im anziehendsten Verhältnisse verschmolzen. Nach diesen Angaben halte ich mich

berechtigt anzunehmen, daß unter den Stücken des Aristophanes die Ritter am meisten im Stil des Kratinus, die Vögel am meisten im Stil des Eupolis gearbeitet sind; und daß er ihre Weise dabei absichtlich vor Augen gehabt. Denn wiewohl er sich seiner unabhängigen Originalität rühmt, die nichts Fremdes zu entlehnen brauchte, konnten doch unter so ausgezeichneten Kunstgenoßen gegenseitige Einflüsse nicht wohl ausbleiben. Ist jenes gegründet, so hätten wir den Verlust der Werke des Kratinus vielleicht mehr für die Sittengeschichte und Kenntniß der athenischen Verfaßung, den Verlust der Werke des Eupolis mehr in Absicht auf die komische Form zu beklagen.

Der Plutus ist die Umarbeitung eines früheren, aber so wie wir ihn haben, eines der spätesten Werke des Dichters. Er gehört dem Wesen nach zur alten Komödie, jedoch spürt man in der Sparsamkeit des persönlichen Spottes und in der Gelindigkeit, worin das Ganze gehalten ist, eine Hinneigung zur mittleren. Jener Gattung wurde erst durch ein förmliches Gesetz der entscheidende Streich beigebracht, allein es mochte schon zuvor immer bedenklicher werden, das demokratische Vorrecht des alten Komikers in seinem ganzen Umfange auszuüben. Wird doch sogar erzählt (vielleicht nur als Vermuthung, denn Andre haben es geläugnet) Alkibiades habe den Eupolis wegen eines wider ihn gerichteten Stückes ersäufen laßen. Gegen solche Gefahren hält kein Künstlereifer Stand: es ist billig, wenn man seine Mitbürger ergötzen soll, daß man dabei wenigstens seines Lebens sicher sei.

Scene aus den Acharnern.

Aristophanes bleibt dem größeren Publikum auch jetzt noch weit unzugänglicher als die griechischen Tragiker. Die Sittsamkeit der Leserinnen wird durch den berüchtigten Cynismus des alten Komikers abgeschreckt; auch in männlichen Gemüthern, die sich der Herrschaft des Ernstes nicht entziehen wollen oder können, mag seine Frechheit wohl Widerwillen erregen. Dann ist auch weit schwerer, als bei der Tragödie, das Original durch Nachbildungen einigermaßen zu ersetzen. Antiquarische Genauigkeit ist ertödtend für den Scherz; und wenn man, der Vertraulichkeit zu lieb, zur heutigen Sitte ausbeugt, so fühlt sich der Leser dem attischen Boden entfremdet. Vieles scheint mir, wenn man auch alle Bedenklichkeiten bei Seite stellen wollte, aus verschiedenen Ursachen durchaus unübersetzlich zu sein. Was die Anstößigkeit betrifft, so sind darin die Komödien des Aristophanes, und wiederum deren einzelne Theile einander sehr ungleich: in manchen ließe sich der Anstoß durch einige Auslaßungen beseitigen. Bei der folgenden Scene war dieß nicht einmal nöthig: die Nachbildung durfte ganz treu sein. Meine Wahl ward auch dadurch bestimmt, daß hier ein wichtiger Beitrag zur Kenntniß der verlornen Werke des Euripides geliefert

wird. Damals als ich der Charakteristik des Dichters diese Probe anfügte, um das im allgemeinen Gesagte anschaulicher zu machen, war noch kein namhafter Versuch an's Licht getreten. Seitdem hat unser großer Kritiker Wolf die Wolken geistreich, vielleicht ein wenig zu sehr modernisierend übersetzt. Ja, der rüstigste aller Vers-Zimmerleute, Voß, hat einen vollständigen Aristophanes, roh von seiner Hobelbank, mit Pflöcken zusammengekeilt. Hoffentlich wird kein Mann von Geschmack in Deutschland glauben, daß da der ächte Atticismus zu finden sei.

Die Acharner, attische Landleute, die viel vom Feinde gelitten, sind höchst erbittert gegen den Dikäopolis, weil er Frieden geschloßen, und wollen ihn steinigen. Er unternimmt für die Lacedämonier zu reden, hinter einem Block stehend, um den Kopf zu verlieren, falls er sie nicht überredet. Dieses mißlichen Unternehmens halb sucht er nun den Euripides auf, um sich von ihm den kläglichen Aufzug zu erbitten, worin seine Helden Mitleid zu erregen pflegen. Dikäopolis, welcher im Grunde Aristophanes selber ist, hat aber dabei den Euripides zum besten. Man muß sich das Haus des letzteren als die Mitte des Hintergrundes einnehmend denken.

Dikäopolis.

Mir tapfern Muth zu faßen, ist die Stunde da:
Hinwandern muß ich jetzo zum Euripides.
Bursch! Bursch! (klopft an)

Kephisophon (tritt heraus.)

Wer ruft da?

Dikäopolis.

Ist Euripides zu Haus?

Kephisophon.

Zu Haus' und nicht zu Hause, wenn du das verstehst.

Dikäopolis.

Wie? nicht, und doch zu Hause?

Kephisophon.

Richtig, Alter, ist's:
Aus flog der Geist, und sammelt kleine Verschen ein,
Er aber selbst, zu Hause, dichtet in der Höh
'ne Tragödie.

Dikäopolis.

O Euripides, dreimal beglückt,
Wer einen Knecht hat, der so weis' antworten kann.
Ruf' ihn heraus denn.

Kephisophon.

's ist unmöglich.

Dikäopolis.

Thu' es nur.
Ich will nicht fortgehn, sondern klopf' an seine Thür. —
Euripides! Euripidelein!
Erhöre jetzt mich, wenn du jemals wen erhört!
Dikäopolis ruft dich; ich der Chollidenser, bin's.

Euripides.

Ich hab nicht Zeit.

Dikäopolis.

So rolle dich heraus.

Euripides.

's ist unmöglich.

Dikäopolis.

Thu' es nur.

Euripides.

Da roll' ich heraus: herabzusteigen ist nicht Zeit.

---

407. Kunstausdruck von dem angeschobnen Enkyklema.

409. Euripides erscheint im obern Stock, aber wie auf einem Altan oder in einer offnen Galerie sitzend.

Dikäopolis.

Euripides!

Euripides.

Was schrei'st du?

Dikäopolis.

Dichtest in der Höh,
Statt auf der Erde? Bringst mit Recht wohl Lahme an.
Was hast du da die Lumpen aus der Tragödie,
Die Jammerkleider? Bringst mit Recht wohl Bettler an.
Fußfällig anflehn muß ich dich, Euripides.
Gieb solchen Lumpen aus 'nem alten Stücke mir.
Ich soll 'ne lange Rede halten vor dem Chor,
Die mir den Tod bringt, mach' ich meine Sachen schlecht.

Euripides.

Was willst du denn für Fetzen? Die vom Oeneus da,
Worin der unglücksel'ge Greis den Kampf bestand?

Dikäopolis.

Nicht Oeneus war es, noch ein weit Elenderer.

Euripides.

Die denn vom blinden Phönix?

Dikäopolis.

Nicht vom Phönix, nein.
Ein Andrer war's, elender als der Phönix noch.

Euripides.

Was sind es nur für Lappen, die der Mann begehrt? —
Aha! Vom Bettler Philoktetes, meinst du die?

Dikäopolis.

Nein, sondern viel viel bettelhafter noch als der.

Euripides.

Du willst vielleicht die schimmelichten Umhüllungen,
Die Bellerophontes, jener Lahme, angehabt?

Dikäopolis.

Nicht Bellerophontes; den ich meine, der war lahm,
Almosen bettelnd, voller Kniff', im Reden keck.

Euripides.

Ich weiß, der Mysier Telephus.

Dikäopolis.

Ja, Telephus.
Von diesem Mann, ich flehe, gieb die Tücher mir.

Euripides.

O gieb ihm, Bursch, die Lumpengewande des Telephus,
Auf den thyesteischen Lumpen oben liegen sie,
Und unter Ino's ihren.

Kephisophon.

Hier, da nimm sie hin.

Dikäopolis (sich umkleidend).

O Zeus, Umschauer und Durchschauer überall!
Hilf mir, mich umzukleiden auf's elendeste. —
Euripides, da dieses du bewilligt hast,
So gieb mir auch der Lumpen ganzes Zubehör:
Das mysische Filzhütlein zu tragen auf dem Kopf.
„Denn einem Bettler muß ich heute gleichen ganz,
„Zwar sein derselbe, der ich bin, doch scheinen nicht.“
Es müßen des Spiels Zuschauer wißen, daß ich's bin,
Doch die vom Chor einfältig dastehn rund herum,
Damit ich sie mit Floskeln überlisten kann.

Euripides.

Ich will dir's geben, denn du sinnst auf schlauen Rath.

Dikäopolis.

„Heil dir! doch wie ich denke, geh's dem Telephus,“
Das geht ja gut, schon füll' ich mich mit Floskeln an,
Aber es bedarf nun eines Bettlerstabes noch.

Euripides.

Da nimm, und geh' von diesen steinernen Pfosten weg.

---

435. Anspielung auf den durchlöcherten Mantel, indem er ihn gegen das Licht hält.

440. 446. Verse aus dem Trauerspiel Telephus.

Dikäopolis.

O mein Gemüth, sieh, wie man weg vom Haus mich stößt,
Der mancherlei Sächelchen bedarf. Nun werde zäh,
Mit Betteln, Flehn anhaltend. — Hör', Euripides!
Gieb mir ein Körblein, wo die Laterne durchgebrannt,

Euripides.

Elender, sag, wozu dir Noth thut solch Geflecht?

Dikäopolis.

Nicht thut es Noth mir, aber haben möcht' ich's doch.

Euripides.

Du wirst beschwerlich: tritt zurück von meinem Haus.

Dikäopolis.

Ei ei!
Sei so gesegnet, wie es deine Mutter war.

Euripides.

So mach' dich fort nun.

Dikäopolis.

Nein, nur Eines gieb mir noch:
'nen kleinen Kelch, mit oben ausgebrochnem Rand.

Euripides.

Da nimm, und pack dich. Wiße, daß du lästig bist.

Dikäopolis.

Bei'm Zeus, du weißt nicht, welches Unheil du verübst. —
O allerliebster Euripides! dieß eine noch:
Gieb mir ein kleines Töpfchen, zugestopft mit Schwamm.

Euripides.

O Mensch, du bringst mich endlich um die Tragödie. —
Nimm dieß, und geh' dann schleunig fort.

Dikäopolis.

Ich gehe schon. —
Doch was zu machen? Eins noch brauch' ich: ohne das
Ist alles hin. O allerliebster Euripides!
Vom Kohl den Abfall gieb mir in das Körbchen hier.

---

457. Eine arme Krauthändlerin.

Euripides.

Du bringst mich um: Da! um mein Schauspiel ist's geschehn.

Dikäopolis (thut als wollte er gehn).

Nichts weiter! Sieh, schon geh' ich. Denn ich bin fürwahr
Auch allzulästig, nicht der Gebieter Zorn zu scheun. —
Weh mir, ich Unglücksel'ger! 's ist um mich geschehn:
Ich vergaß, worauf mir alles ankommt, grade das. —
O allerliebstes, herz'ges Euripidelein!
Ich will verwünscht sein, bitt' ich sonst noch was von dir,
Als dieß allein, dieß Ein' allein, dieß Ein' allein:
Gieb mir doch Kerbel, dein ererbtes Muttertheil.

Euripides.

Der Mensch verhöhnt mich; schließ die Thür des Hauses zu.

(Das Enkyklema schließt sich. Euripides und Kephisophon in das Haus zurück.)

Dikäopolis.

O mein Gemüth, wir müßen ohne Kerbel gehn!
Ist dir's bewußt, welch einen Kampf du kämpfen sollst?
Für die Lacedämonier unternahmst zu reden du.
O mein Gemüth, vorschreite! sieh die Schranken dort!
Was willst du noch, da du den Euripides eingeschluckt?
Du sollst gelobt sein: frisch daran mein duldend Herz!
Begieb dich dorthin, biete dann dein Haupt dem Block,
Derweil du vorbringst, was dir selbst am besten dünkt.
Geh? wag es! stelle dar dich! auf, mein Herz, wohlan!

---

469. 478. Anspielung auf das Gewerbe der Mutter des Euripides.

Dreizehnte Vorlesung.

Ob es eine mittlere Komödie als besondre Gattung gegeben. Entstehung der neueren Komödie, oder des Lustspiels schlechthin. Es ist eine gemischte Gattung. Ihre prosaische Seite. Ob dem Lustspiel die Versification wesentlich sei. Unterarten. Das Charakter- und Intriguen-Stück. Das Komische der Beobachtung, das selbstbewußte Komische, und das Komische der Willkür. Sittlichkeit des Lustspiels.

Die alten Kritiker nehmen zwischen der alten und neuen Komödie eine mittlere an. Ihre unterscheidenden Kennzeichen werden verschieden angegeben. Bald soll das Eigne bloß in der Enthaltung vom persönlichen Spott und von der Einführung wirklicher Personen bestehen, bald in der Weglaßung des Chors. Die Einführung wirklicher Personen unter ihrem wahren Namen war niemals ein unerläßliches Erforderniß. Wir finden ja in mehreren Stücken des Aristophanes lauter nicht historische, sondern erdichtete Personen mit sprechenden Namen nach der Weise der neueren Komiker, und der persönliche Spott ist nur im Einzelnen angebracht. Die Befugniß zu diesem war freilich der älteren Gattung wesentlich, wie ich schon gezeigt habe, und durch deren Verlust wurden die Dichter außer Stand gesetzt, das öffentliche Leben und

den Staat komisch darzustellen. Beschränkten sie sich aber auf das Privatleben, so fiel auch die Bedeutung des Chors weg. Indessen trug wohl noch ein zufälliger Umstand zu dessen Abschaffung bei. Es forderte viel Aufwand, den Chor zu kleiden und zu unterrichten; da die Komödie nun mit ihrem politischen Vorrecht auch ihre festliche Würde eingebüßt hatte und zur bloßen Belustigung herabsank, so fand der Dichter keine reichen Gönner mehr, welche die Ausstattung des Chors übernommen hätten.

Platonius giebt noch ein andres Merkmal der mittleren Komödie an. Er sagt, wegen der Gefahr bei politischen Gegenständen hätten die Komiker ihren Spott gegen alle ernsthafte Poesie, sei es epische oder tragische, gewandt, und deren Ungereimtheiten und Widersprüche gezeigt; von dieser Art sei der spät geschriebene Aeolosikon des Aristophanes gewesen. Die Beschreibung läuft auf den Begriff der Parodie hinaus, von dem wir bei der alten Komödie gleich anfangs ausgiengen. Platonius nennt als ein Beispiel der Gattung die Ulysse des Kratinus, eine Verspottung der Odyssee. Allein der Zeitordnung nach konnte kein Stück des Kratinus, dessen Tod Aristophanes in seinem Frieden berichtet, zur mittleren Komödie gehören. Und war jenes Schauspiel des Eupolis, worin er schilderte was wir das Schlaraffenland nennen, etwas anders als eine Parodie auf die dichterischen Sagen vom goldnen Zeitalter? Sind bei'm Aristophanes die Himmelfahrt des Trygäus, die Höllenfahrt des Bacchus nicht lächerliche Nachahmungen der episch und tragisch besungenen Thaten des Bellerophon und Hercules? So viele Parodien tragischer Scenen nicht zu erwähnen. Vergeblich würde man also in der Beschränkung hierauf eine wirklich sondernde Gränzscheidung suchen. Poetisch betrachtet

sind die scherzhafte Willkür und die allegorische Bedeutsamkeit der Zusammensetzung die einzigen wesentlichen Merkmale der ältern Gattung. Wo sie sich finden, würden wir ein Werk dazu rechnen, in welcher Zeit und unter welchen Umständen es auch gedichtet sein möchte.

Da es bloß etwas Verneinendes war, was die neuere Komödie veranlaßte, nämlich die Aufhebung der politischen Freiheit der alten, so ist es leicht begreiflich, daß ein Mittelzustand des Schwankens und Suchens nach Ersatz stattgefunden haben wird, bis sich eine neue Kunstform entwickelt und festgesetzt hatte. Demnach könnte man mehrere Arten der mittleren Komödie, mehrere Mittelgrade zwischen der alten und neuen annehmen, wie es auch einige Gelehrte gethan. Historisch hat dieß wohl seinen Grund; aber aus dem künstlerischen Gesichtspunkte genommen ist ein Uebergang keine Gattung.

Wir gehen also gleich zur neuen Komödie fort, derselben Dichtart, welche bei uns schlechthin Komödie, Lustspiel heißt. Ich hoffe, wir werden diese richtiger faßen, wenn wir sie in den Zusammenhang der Kunstgeschichte stellen, und sie als eine gemischte und bedingte Gattung nach ihren verschiedenartigen Bestandtheilen erklären, als wenn wir sie für eine ursprüngliche und reine Gattung nähmen, wie diejenigen thun, welche sich entweder gar nicht um die alte Komödie bekümmern, oder sie nur für einen rohen Anfang halten. Deswegen ist Aristophanes so unendlich merkwürdig, weil uns in ihm das Beispiel von etwas aufbehalten ist, wovon sich sonst nirgends in der Welt ein andres Exemplar findet.

Die neue Komödie läßt sich allerdings in gewisser Hinsicht als die zahm gewordene alte bezeichnen; allein in Bezug

auf Genialität pflegt Zahmheit nicht eben für einen Lobspruch zu gelten. Die durch Verzichtleistung auf die unbedingte Freiheit des Scherzes erlittene Einbuße suchten die neueren Komiker durch eine Beimischung von Ernst zu ersetzen, welche sie von der Tragödie entlehnten, sowohl in der Form der Darstellung und in der Verknüpfung des Ganzen, als in den dadurch bezweckten Eindrücken. Wir haben gesehen, wie die tragische Poesie in ihrer letzten Epoche sich von ihrer idealischen Höhe herabstimmte und der gewöhnlichen Wirklichkeit näher trat, sowohl in den Charakteren als im Ton des Dialogs, besonders aber in dem Streben nach anwendbarer Belehrung, wie das bürgerliche und häusliche Leben mit allen seinen einzelnen Bedürfnissen gehörig einzurichten sei. Diese Richtung auf das Nutzbare hat schon Aristophanes (Frösche V. 971—991.) am Euripides scherzhaft gepriesen. Euripides war der Vorläufer der neueren Komödie; die Dichter dieser Gattung haben ihn vorzugsweise bewundert, und für ihren Meister anerkannt. Ja die Verwandtschaft des Tones und Geistes ist so groß, daß man Sittensprüche des Euripides dem Menander zugeschrieben hat, und umgekehrt. Dagegen finden wir unter den Bruchstücken des Menander Tröstungen, die sich auffallend bis zum tragischen Tone erheben.

Das Lustspiel (so will ich die neue Gattung zur Unterscheidung von der alten nennen) ist demnach eine Mischung von Scherz und Ernst. Der Dichter treibt nun nicht mehr selbst mit der Poesie und der Welt seinen Scherz, er überläßt sich nicht einer scherzhaften Begeisterung, sondern er sucht in den Gegenständen das Scherzhafte auf: er schildert in den menschlichen Charakteren und Lagen dasjenige, was zum Scherz veranlaßt, mit einem Wort, das Lustige, das

Lächerliche. Aber es soll nicht mehr als eine bloße Schöpfung seiner Phantasie auftreten, sondern wahrscheinlich sein, das heißt wirklich scheinen. Das oben aufgestellte komische Ideal der Menschennatur müßen wir daher unter diesem beschränkenden Gesetze der Darstellung von Neuem beleuchten, und die verschiednen Arten und Stufen des Komischen darnach bestimmen.

Der höchste tragische Ernst geht, wie ich gezeigt, letztlich immer auf das Unendliche, und der Gegenstand der Tragödie ist eigentlich der Kampf zwischen dem endlichen äußern Dasein and der unendlichen innern Anlage. Der gemilderte Ernst des Lustspiels bleibt hingegen innerhalb des Kreißes der Erfahrung stehen. An die Stelle des Schicksals tritt der Zufall, denn dieß ist eben der empirische Begriff von jenem, als dem was nicht in unserer Gewalt steht. Und so finden wir auch wirklich unter den Bruchstücken der Komiker viele Aussprüche über den Zufall, wie bei den Tragikern über das Schicksal. Der unbedingten Nothwendigkeit ließ sich nur die sittliche Freiheit entgegen stellen; den Zufall soll man verständig zu seinem Vortheile lenken. Deshalb ist die ganze Sittenlehre des Lustspiels, gerade wie die der Fabel, nichts anders als Klugheitslehre. In diesem Sinne hat ein alter Kritiker zugleich erschöpfend und mit unübertrefflicher Kürze gesagt, die Tragödie sei die Flucht oder die Aufhebung des Lebens, die Komödie dessen Anordnung.

Die Darstellung der alten Komödie ist eine phantastische Gaukelei, ein lustiges Traumbild, das sich am Ende bis auf die große Bedeutung in Nichts auflöset. Die Darstellung des Lustspiels hingegen unterwirft sich dem Ernst in ihrer Form. Sie verwirft alles Widersprechende und wodurch sie

selbst wieder aufgehoben werden würde. Sie sucht bündigen Zusammenhang, und hat mit der Tragödie eine förmliche Verwickelung und Auflösung gemein. Sie verknüpft, wie diese, die Vorfälle als Ursachen und Wirkungen; nur daß sie das Gesetz dieser Verknüpfung so auffaßt, wie es sich in der Erfahrung vorfindet, ohne es, wie jene, auf eine Idee zu beziehen. Wie die Tragödie Befriedigung des Gefühls am Schluße sucht, so will das Lustspiel auch bei einem wenigstens scheinbaren Ruhepunkte für den Verstand anlangen. Dieß ist, um es beiläufig zu bemerken, nicht die leichteste Aufgabe für den Lustspieldichter; er muß die Widersprüche, deren verwirrtes Spiel uns ergötzt hat, am Ende geschickt bei Seite schieben; wenn er sie wirklich ausgleicht, wenn die Thoren vernünftig, die Schlechtgesinnten gebeßert oder bestraft werden, so ist es um den lustigen Eindruck geschehen.

Das wären etwa die komischen und tragischen Bestandtheile des Lustspiels. Es kommt aber noch ein Drittes hinzu, was an sich weder komisch noch tragisch, ja überhaupt nicht poetisch ist: ich meine die porträtmäßige Wahrheit. Das Ideal und die Caricatur, sowohl in der bildenden Kunst als in der dramatischen Poesie, machen auf keine andre Wahrheit Anspruch, als die in ihrer Bedeutung liegt; sie sollen nicht als einzelne Wesen wirklich scheinen. Die Tragödie spielt in einer idealischen, die alte Komödie in einer phantastischen Welt. Da das Lustspiel die schöpferische Wirksamkeit der Phantasie beschränkt, so muß sie dem Verstande einen Ersatz dafür bieten, und dieser liegt in der von ihm zu beurtheilenden Wahrscheinlichkeit des Dargestellten. Ich meine hiemit nicht die Berechnung der seltner oder häufiger vorkommenden Fälle (denn ohne sich jene zu erlauben, innerhalb der Gränzen des Alltäglichen, würde wohl alle komische

Belustigung unmöglich sein) sondern die individuelle Wahrheit. Das Lustspiel muß ein treues Gemälde gegenwärtiger Sitten, es muß local und national bestimmt sein; und gesetzt auch, wir sehen Lustspiele aus andern Zeiten und von andern Völkern aufführen, so werden wir dieß doch darin spüren und schätzen. Das Porträtmäßige ist nicht dahin zu deuten, als müßten die komischen Charaktere ganz und gar individuell sein. Es dürfen die auffallendsten Züge von verschiedenen Individuen einer Gattung bis zu einer gewissen Vollständigkeit darin zusammengestellt werden, falls sie nur mit Besonderheit genug bekleidet sind, um individuelles Leben zu haben, und nicht als Beispiele eines einseitigen Begriffes herauszukommen. Aber insofern das Lustspiel die Verfaßung des geselligen und häuslichen Lebens überhaupt schildert, ist es ein Porträt; von dieser prosaischen Seite muß es sich nach Zeit und Ort verschieden bestimmen, während die komischen Motive, ihrer poetischen Grundlage nach, immer dieselben bleiben.

Für eine genaue Copie des Wirklichen haben schon die Alten das Lustspiel erkannt. Der Grammatiker Aristophanes, davon durchdrungen, rief mit einer etwas gekünstelten, aber sinnreichen Wendung aus: „O Leben und Menander! wer „von euch beiden hat den andern nachgeahmt?“ Horaz berichtet uns, es hätten Einige gezweifelt, ob die Komödie ein Gedicht sei oder nicht, weil weder in den Gegenständen noch in den Worten der nachdrückliche Schwung andrer Gattungen sei, und die Sprache sich nur durch das Silbenmaß von der des gewöhnlichen Umgangs unterscheide. Aber, wandten Andre hiegegen ein, die Komödie erhebt doch auch zuweilen ihren Ton, z. B. wenn ein erzürnter Vater dem Sohn seine Ausschweifungen vorrückt. Diese Antwort weiset schon Horaz

als unzulänglich ab. „Würde Pomponius,“ sagt er mit einer beißenden Anwendung, „etwas anders zu hören bekom„men, wenn sein Vater noch lebte?“ Man muß, um den Zweifel zu beantworten, sich auf dasjenige richten, worin das Lustspiel über die einzelne Wirklichkeit hinausgeht. Zuvörderst ist es ein erdichtetes Ganzes, aus übereinstimmenden Theilen nach einem künstlichen Verhältniß zusammengesetzt. Ferner ist das Vorgestellte nach den Bedingungen theatralischer Darstellung überhaupt behandelt: alles Fremdartige und Störende ist ausgeschieden, das zur Sache Gehörige ist zu rascherem Fortgange zusammengedrängt; allem, den Lagen wie dem Charakter der Personen, wird eine Klarheit der Erscheinung geliehen, welche die verschwimmenden unentschiedenen Umrisse der Wirklichkeit selten haben. Dieß ist das Poetische in der Form des Lustspiels; das prosaische Princip liegt im Stoffe, in der verlangten Aehnlichkeit mit etwas Einzelnem, Aeußerem.

Wir können hier sogleich die vielfach durchgestrittene Frage abthun, ob die Versification der Gattung wesentlich, und ein in Prosa geschriebenes Lustspiel immer etwas Mangelhaftes sei. Viele haben dieß bejaht, auf das Ansehn der Alten, welche freilich keine für das Theater bestimmte Gattung in Prosa hatten; doch hiebei konnten Zufälligkeiten mit entscheiden helfen, z. B. der große Umfang der Bühne, wo der Vers und dessen nachdrücklicherer Vortrag zur Hörbarkeit beitrug. Diese Kritiker vergaßen, daß die vom Plato so sehr bewunderten Mimen des Sophron in Prosa geschrieben waren. Und was waren diese Mimen, wenn wir uns nach der Andeutung, einige Idyllen des Theokrit seien ihnen in Hexametern nachgebildet, eine Vorstellung davon machen dürfen? Es waren Gemälde des wirklichen Lebens, in Gesprächen,

worin aller poetische Schein möglichst vermieden ward. Dieser liegt schon in der dramatischen Verknüpfung, welche freilich nicht darin stattfindet; es sind abgerißene Scenen, wo alles so zufällig und unvorbereitet auf einander folgt, wie es die Stunden eines Werk- oder Fest-Tages mit sich bringen. Der Abgang an dramatischer Spannung der Theilnahme wird durch das Mimische ersetzt, d. h. durch die genaueste Auffaßung der individuellen Eigenheiten in der ganzen Art zu sein und zu sprechen, welche durch Nationalität nach den örtlichsten Bestimmungen, ferner durch Geschlecht, Alter, Stand, Gewerbe u. s. w. hervorgebracht werden.

Auch im versificierten Lustspiel muß sich die Sprache durch Wahl und Zusammenfügung der Wörter gar nicht oder nur unmerklich von der des Umganges entfernen; die Freiheiten des poetischen Ausdrucks, welche andern Gattungen unumgänglich, sind hier untersagt. Der Versbau muß, unbeschadet des Gebräuchlichen, Ungezwungenen, ja Nachläßigen des Gesprächtones, sich von selbst einzustellen scheinen. Sein Schwung soll nicht zur Erhöhung der Personen dienen, wie in der Tragödie, wo er zugleich mit der ungewohnten Erhabenheit der Sprache gleichsam ein geistiger Kothurn für sie wird. Im Lustspiel soll der Vers nur zu größerer Leichtigkeit, Gewandtheit und Zierlichkeit des Dialogs dienen. Ob es vortheilhafter ist, ein Lustspiel zu versificieren oder nicht, dieß muß sich folglich darnach entscheiden, ob es dem besondern Gegenstande angemeßner ist, dem Dialog jene Vollkommenheiten der Form zu ertheilen, oder alle rhetorischen, grammatischen, und selbst physischen Unvollkommenheiten der Sprecharten in die Nachahmung mitaufzunehmen. Der letzte Fall ist wohl nicht so häufig, als die Bequemlichkeit der Schriftsteller, zum Theil auch der Schauspieler, das Lustspiel

in Prosa in der neuern Zeit allgemein üblich gemacht hat. Besonders uns Deutschen würde ich zum fleißigen Anbau des versificierten, ja gereimten Lustspiels rathen: da wir unser nationales Komische eigentlich noch erst suchen, ohne es recht finden zu können, so würde die ganze Darstellung durch die gebundnere Form an Haltung gewinnen, und manchen Verirrungen wäre gleich im Entstehen vorgebeugt worden. Wir sind in dieser Sache noch nicht genug ausgebildete Meister, um uns eine angenehme Nachläßigkeit hingehen laßen zu dürfen.

Da wir das Lustspiel als eine gemischte Gattung aus komischen und tragischen, aus poetischen und prosaischen Elementen erklärt haben, so erhellet schon von selbst, daß im Umfange dieser Gattung mehrere Unterarten stattfinden können, je nachdem einer oder der andere Bestandtheil vorwaltet. Spielt der Dichter in scherzhafter Laune mit seinen eigenen Erfindungen, so entsteht eine Posse; beschränkt er sich auf das Lächerliche in den Lagen und Charakteren, mit möglichster Vermeidung aller ernsthaften Beimischungen, ein reines Lustspiel; so wie der Ernst Feld gewinnt im Zweck der ganzen Zusammensetzung und in der hervorgerufenen Theilnahme und sittlichen Beurtheilung, so geht es in das belehrende oder rührende Schauspiel über; und davon ist nur ein Schritt bis zum bürgerlichen Trauerspiel übrig. Man hat oft von diesen letztgenannten Arten als ganz neuen wichtigen Erfindungen ein großes Aufheben gemacht, eigne Theorien dafür aufgestellt, u. s. w. So Diderot mit seinem nachher so übel verschrieenen weinerlichen Drama; das Neue darin war bloß das Verfehlte: die gesuchte Natürlichkeit, die Pedanterei mit den Familienverhältnissen, die verschwendete Rührung. Hätten wir noch die gesammte komische Litteratur

der Griechen, so würden wir unstreitig zu Allem die Vorbilder darin finden; nur daß der heitere griechische Geist nie in eine tödtende Einseitigkeit verfiel, sondern alles mit weisem Maß ordnete und mischte. Haben wir nicht schon unter so wenigen übrig gebliebenen Stücken die Gefangenen des Plautus, die man ein rührendes Drama nennen kann, die Schwiegermutter des Terenz, ein wahres Familiengemälde, während der Amphitruo an die kühne Willkür der alten Komödie hinstreift, und die Zwillingsbrüder (Menächmen) ein wildes Intriguen-Stück sind? Finden sich nicht in den sämmtlichen Stücken des Terenz ernstbelehrende, leidenschaftliche, ja rührende Stellen? Man erinnere sich nur an die erste Scene des Selbstpeinigers. Aus unserm Gesichtspunkt hoffen wir für Alles den gehörigen Platz auszufinden: wir sehen hier keine getrennten Arten, sondern bloß eine Stufenleiter im Ton der Darstellung, die nach mehr oder minder merklichen Uebergängen durchlaufen wird.

Auch die hergebrachte Eintheilung in Charakter- und Intriguen-Stück können wir nicht so uneingeschränkt gelten laßen. Ein gutes Lustspiel soll immer beides zugleich sein, sonst fehlt es entweder an Gehalt oder an Bewegung; nur freilich kann bald das eine, bald das andere ein Uebergewicht haben. Die Entwickelung der komischen Charaktere fordert contrastierende Lagen, und diese entstehen ja eben aus der Durchkreuzung der Absichten und Zufälle, wie ich weiter oben Intrigue im dramatischen Sinne erklärt habe. Was Intriguen spielen im gemeinen Leben bedeutet, weiß jeder, nämlich durch List und Verstellung Andre ohne ihr Wißen und gegen ihren Willen nach unsern verborgenen Zwecken lenken. Im Schauspiele treffen beide Bedeutungen zusammen, denn die List der Einen wird ein kreuzender Zufall für die Andern.

Wenn die Charaktere nur leicht angedeutet sind, eben so viel als nöthig ist, um Handlungen der Personen in dem und jenem Fall zu begründen; wenn sich übrigens die Vorfälle so häufen, daß sie der charakteristischen Entfaltung wenig Raum gönnen; wenn die Verwickelung so auf die Spitze gestellt ist, daß sich die bunte Verwirrung der Mißverständnisse und Verlegenheiten in jedem Augenblicke lösen zu müßen scheint, und doch der Knoten immer von neuem geschürzt wird: eine solche Composition kann man wohl ein Intriguen-Stück nennen. Die französischen Kunstrichter haben es zur Mode gemacht, diese Art an Werth sehr tief unter das sogenannte Charakter-Stück herabzusetzen, vielleicht weil sie zu sehr darauf sehen, was man von einem Schauspiele behalten und mit sich nach Hause nehmen kann. Freilich löst sich am Ende das Intriguen-Stück gewissermaßen in Nichts auf: aber warum sollte es nicht erlaubt sein, zuweilen ohne andern Zweck bloß sinnreich zu spielen? Viel erfinderischer Witz gehört gewiß zu einem guten Lustspiel dieser Art; außer der Unterhaltung, welche der aufgewandte Scharfsinn gewährt, kann das wunderbare Gaukelspiel noch einen großen Reiz für die Phantasie haben, wie uns viele spanische Stücke beweisen.

Man wirft dem Intriguen-Stück vor, es weiche vom natürlichen Lauf der Dinge ab, es sei unwahrscheinlich. Man kann allenfalls jenes ohne dieses zugeben. Das Unerwartete, Außerordentliche, bis zur Unglaublichkeit Seltsame führt uns der Dichter freilich vor, auch läßt er oft gleich anfangs eine große Unwahrscheinlichkeit sich vorgeben, wie z. B. Aehnlichkeit zweier Personen, oder eine nicht wahrgenommene Verkleidung; nachher müßen aber alle Vorfälle den Schein der Wahrheit haben, es muß befriedigende Rechen-

schaft gegeben werden von den Umständen, vermöge deren die Sache eine so wunderliche Wendung nimmt. Da in Ansehung dessen, was geschieht, der Dichter uns nur ein leichtes Spiel des Witzes giebt, so nehmen wir es in Absicht auf das Wie desto genauer mit ihm.

In den Lustspielen, welche mehr auf das Charakteristische gehen, müßen die Charaktere mit Kunst gruppiert sein, um einen durch den andern in's Licht zu stellen. Dieß artet leicht in eine allzusystematische Anordnung aus, wo jedem Charakter sein Gegensatz symmetrisch beigegeben ist, und Alles ein unnatürliches Ansehen gewinnt. Auch jene Lustspiele sind nicht sonderlich zu loben, wo alles Uebrige nur dazu da ist, um einen Hauptcharakter gleichsam durch alle Proben gehen zu laßen; vollends wenn der sogenannte Charakter in nichts besteht als einer Meinung oder einer Gewöhnung (z. B. l'Optimiste, le Distrait), als ob ein Individuum nur so in einer einzelnen Eigenschaft bestehen könnte, und nicht von allen Seiten bestimmt sein müßte.

Was das scherzhafte Ideal der menschlichen Natur in der alten Komödie sei, habe ich oben gezeigt. Da die Darstellung des Lustspiels indessen einer bestimmten Wirklichkeit ähnlich sein soll, so darf sie sich die geflißene und willkürliche Uebertreibung jener Gattung in der Regel nicht erlauben. Sie muß also andere Quellen der komischen Belustigung, die näher nach dem Gebiete des Ernstes zu liegen, aufsuchen, und sie findet diese in einer durchgeführteren Charakteristik.

In den Charakteren des Lustspiels herrscht entweder das Komische der Beobachtung oder das selbstbewußte und eingestandne Komische. Jenes giebt vornehmlich das feinere Lustspiel, die sogenannte höhere Komödie, dieses die niedrige, oder das Possenspiel. Ich erkläre mich deutlicher.

Es giebt lächerliche Eigenschaften, Narrheiten, Verkehrtheiten, um welche der Besitzer selbst nicht weiß, oder wenn er etwas davon merkt, so ist er sehr bemüht sie zu verbergen, weil sie ihm in der Meinung der Andern schaden würden. Dergleichen Personen kündigen sich also nicht an für das was sie sind; ihr Geheimniß entfährt ihnen nur unbewußt oder wider Willen, und wenn der Dichter sie schildert, so muß er uns seine eigene vortreffliche Beobachtungsgabe leihen, um sie gehörig kennen zu lernen. Seine Kunst besteht darin, den Charakter in abgelauschten leicht hingeworfenen Zügen durchscheinen zu laßen, und den Zuschauer dennoch so zu stellen, daß er die Bemerkung, wie fein sie auch sei, nicht verfehlen kann.

Es giebt andre sittliche Gebrechen, welche der damit Behaftete mit einem gewissen Behagen in sich verspürt, ja sich's wohl gar zum Grundsatze gemacht hat, ihnen nicht abhelfen, sondern sie hegen und pflegen zu wollen. Von dieser Art ist alles, was, ohne selbstische Anmaßung oder feindselige Neigungen, bloß aus dem Uebergewicht der Sinnlichkeit entspringt. Damit kann allerdings ein hoher Grad von Verstand verbunden sein, und wenn die Person diesen auf sich zurückwendet, sich über sich selbst lustig macht, ihre Gebrechen gegen Andre eingesteht, aber durch scherzhafte Einkleidung sie damit auszusöhnen sucht, so entsteht das selbstbewußte Komische. Es setzt diese Art immer eine gewisse innere Verdoppelung in der Person voraus, und die überlegene Hälfte, welche die andre scherzhaft darstellt und verspottet, hat durch ihre Stimmung und ihr Geschäft eine nahe Verwandtschaft mit dem komischen Dichter selbst. Er überträgt seine Person zuweilen ganz an diesen Repräsentanten, indem er ihn die Darstellung seiner selbst geflißentlich

übertreiben und sich über die andern Personen mit den Zuschauern in ein spottendes Verständniß setzen läßt. Dann entsteht daraus das Komische der Willkür, das meistens eine große Wirkung zu machen pflegt, wie sehr es auch die Kunstrichter herabsetzen mögen. Hierin regt sich der Geist der alten Komödie; der bevorrechtete Lustigmacher, den fast alle Bühnen unter verschiedenen Namen gehabt, dessen Rolle bald fein und geistreich, bald plump und tölpelhaft ausgefüllt worden, hat etwas von der ausgelaßenen Begeisterung, und somit auch von den Rechten des unbeschränkt freien alten Komikers geerbt; zum sichern Beweise, daß die alte Komödie, die wir als die ursprüngliche Gattung geschildert, nicht etwa eine griechische Eigenheit war, sondern daß ihr Wesen in der Natur der Sache gegründet ist.

Die komische Darstellung muß, um die Zuschauer in einer scherzhaften Stimmung zu erhalten, sie möglichst von der sittlichen Würdigung der Personen und von wahrer Theilnahme an ihren Begegnissen entfernen; denn mit beiden zugleich tritt unfehlbar der Ernst ein. Wie verhütet der Dichter nun die Regungen des sittlichen Gefühls, da doch allerdings die vorgestellten Handlungen der Art sind, daß sie bald Unwillen und Verachtung, bald Verehrung und Zuneigung erwecken müßten? Er spielt alles in das Gebiet des Verstandes. Er stellt die Menschen bloß als physische Wesen einander gegenüber, um ihre Kräfte, versteht sich die geistigen miteingerechnet, ja diese ganz besonders, an einander zu meßen. Hierin ist die Komödie der Fabel am nächsten verwandt: wie die Fabel vernunftbegabte Thiere aufführt, so jene dem thierischen Triebe mit Verstand dienende Menschen. Dem thierischen Triebe, das heißt der Sinnlichkeit, und noch allgemeiner ausgedrückt, der Selbstliebe. Wie Heroismus und Aufopferung zur tra-

gischen Person adelt, so sind die komischen Personen ausgemachte Egoisten. Man verstehe dieß mit der gehörigen Einschränkung: nicht als ob das Lustspiel nicht auch die geselligen Neigungen schilderte; aber es stellt sie vor als aus dem natürlichen Streben nach unserm eignen Glück entsprungen. Sobald der Dichter darüber hinausgeht, fällt er aus dem komischen Tone. Nicht darauf richtet er unser Gefühl, wie edel oder unedel, unschuldig oder verderbt, gut oder schlecht die Handelnden sind; sondern ob sie dumm oder klug, geschickt oder ungeschickt, thöricht oder verständig.

Beispiele werden die Sache in's hellste Licht setzen. Wir haben eine unwillkürliche unmittelbare Ehrerbietung vor der Wahrheit, das gehört zu den innersten Regungen der Sittlichkeit. Eine mit Bosheit unternommene Lüge, welche verderblich zu werden droht, erfüllt uns mit dem höchsten Unwillen, und gehört in das Trauerspiel. Warum ist aber dennoch anerkanntermaßen List und Betrügerei ein so vorzügliches komisches Motiv, vorausgesetzt, daß sie keiner boshaften Absicht, sondern bloß der Selbstliebe dient, um sich aus der Noth zu helfen oder einen Zweck zu erreichen, und daß keine gefährlichen Folgen davon zu befürchten stehen? Der Betrüger ist schon ganz aus der sittlichen Sphäre herausgetreten, Wahrheit und Unwahrheit sind ihm an sich gleichgültig, er betrachtet sie nur als Mittel, und so unterhalten wir uns bloß daran, welch ein Aufwand von Scharfsinn einer so wenig erhabenen Sinnesart dienen muß. Noch lustiger ist es, wenn der Betrüger sich in seinem eignen Netze fängt, z. B. lügen will, und ein schlechtes Gedächtniß hat. Auf der andern Seite ist der Irrthum, sofern er nicht ernsthaft gefährlich, ein komischer Zustand, um so mehr, je mehr diese Krankheit des Verstandes aus

einem vorgängigen Mißbrauch der Geisteskräfte, aus Eitelkeit, Narrheit, Verkehrtheit hervorgeht. Wenn sich nun vollends Betrug und Irrthum kreuzen und durch einander verdoppeln, das giebt vortreffliche komische Lagen. Z. B. zwei Menschen begegnen sich in der Absicht, einer den andern zu betrügen, jeder ist aber zuvor gewarnt, traut nicht, sondern stellt sich nur so, und so gehen beide, nur in Absicht auf das Gelingen ihres Betruges betrogen, hinweg. Oder aber: einer will den andern betrügen, erzählt ihm aber unwißender Weise die Wahrheit; jener ist mißtrauisch, und verfällt in den Irrthum, bloß weil er sich allzusehr vor dem Betrug hütet. Man könnte auf diese Art gleichsam eine komische Grammatik aufstellen, und zeigen, wie die einzelnen Motive bis zu den künstlichsten Constructionen mit immer steigender Wirkung unter einander verschlungen werden. So dürfte sich auch zeigen laßen, daß das Gewirre von Mißverständnissen, welches ein Intriguen-Lustspiel macht, gar nicht ein so verächtlicher Theil der komischen Kunst sei, als die Verfechter des weitläuftig entwickelnden Charakter-Lustspiels behaupten.

Aristoteles beschreibt das Lächerliche als eine Unvollkommenheit, einen Mißstand, der nicht zu wesentlichem Schaden gereicht. Vortrefflich! denn sobald wir ein wahres Mitleiden mit den Personen hegen, ist es um die lustige Stimmung gethan. Das komische Unglück darf nichts anders sein, als eine am Ende zu lösende Verlegenheit, höchstens eine verdiente Demüthigung. Dahin gehören gewisse körperliche Erziehungsmittel an Erwachsenen, welche unser feineres oder wenigstens schonenderes Zeitalter von der Bühne verbannt wißen will, da Moliere, Holberg, und andere Meister fleißigen Gebrauch davon gemacht haben. Die

komische Wirkung rührt daher, daß die Abhängigkeit des Gemüths von Aeußerlichkeiten hiebei recht anschaulich gemacht wird: es sind gleichsam handgreiflich gewordene Beweggründe. Diese Züchtigungen sind im Lustspiel das Gegenstück eines gewaltsamen heldenmüthig erlittenen Todes im Trauerspiel. Hier bleibt die Gesinnung unerschüttert unter allen Schrecknissen der Vernichtung, der Mensch geht unter, aber er behauptet seine Grundsätze; dort bleibt das körperliche Dasein unverletzt, es äußern sich dagegen plötzlich veränderte Gesinnungen.

Wenn auf diese Art die komische Darstellung den Zuschauer auf einen ganz andern Gesichtspunkt stellen muß, als den der sittlichen Würdigung, mit welchem Recht kann man dennoch vom Lustspiel moralische Belehrung fordern, mit welchem Grunde erwarten? Wenn wir die Sittensprüche der griechischen Komiker näher prüfen, so werden wir finden, daß es insgesammt Erfahrungssätze sind. Aus der Erfahrung lernen wir aber unsre Pflichten nicht kennen, von denen uns das Gewißen eine unmittelbare Ueberzeugung giebt; Erfahrung kann uns nur über das Ersprießliche und Nachtheilige aufklären. Die Belehrung des Lustspiels geht in der That nicht auf die Würdigkeit der Zwecke, sondern bleibt bei der Tauglichkeit der Mittel stehen. Es ist, wie schon gesagt, Klugheitslehre; die Moral des Erfolgs und nicht die der Triebfedern. Diese, die eigentlich ächte Moral, ist hingegen dem Geiste des Trauerspiels wesentlich verwandt.

Manche Philosophen haben demnach auch nicht ermangelt, dem Lustspiel Unsittlichkeit vorzuwerfen; so Rousseau mit vieler Beredsamkeit in seinem Brief über das Schauspiel. Freilich der Anblick des wirklichen Weltlaufs ist nicht erbau-

lich; allein er wird ja im Lustspiele keineswegs als Muster der Nachahmung, sondern zur Warnung aufgestellt. Es giebt einen angewandten Theil der Sittenlehre, man möchte ihn die Lebenskunst nennen. Wer die Welt nicht kennt, ist in Gefahr, von sittlichen Grundsätzen eine ganz verkehrte Anwendung auf einzelne Fälle zu machen, und bei dem besten Willen für sich und Andre viel Unheil zu stiften. Das Lustspiel soll unser Urtheil in Unterscheidung der Lagen und Personen schärfen; daß es uns klüger macht, das ist seine wahre und einzig mögliche Moralität.

So viel zur Erörterung der allgemeinen Begriffe, die uns als Leitfaden bei Prüfung des Verdienstes der einzelnen Dichter dienen müßen.

Vierzehnte Vorlesung.

Plautus und Terenz, als Nachbildner der Griechen in Ermangelung der Originale hieher gezogen und charakterisiert. Motive des attischen Lustspiels aus den Sitten und der geselligen Verfaßung. Porträtstatuen zweier Komiker.

Ueber das Wenige, was von der neueren Komödie der Griechen in Bruchstücken und mittelbar in römischen Nachbildungen auf uns gekommen, werde ich mich kurz faßen können.

Die griechische Litteratur war in diesem Fache unermeßlich reich: das Verzeichniß der verloren gegangenen, meistens sehr fruchtbaren Komiker, und der Namen ihrer Werke, so weit wir sie wißen, macht ein nicht unbeträchtliches Wörterbuch aus. Wiewohl die neuere Komödie nur in dem kurzen Zeitraume vom Ende des peloponnesischen Krieges bis unter den ersten Nachfolgern Alexanders des Großen sich entwickelt und geblühet hat, so belief sich doch der Vorrath gewiß auf Tausende von Stücken; aber die Zeit hat unter diesem Ueberfluß geistreicher Werke eine solche Verwüstung angerichtet, daß uns nichts übrig bleibt, als in der Ursprache eine Anzahl abgerißner oft bis zur Unverständlichkeit entstellter Fragmente, und im Lateinischen zwanzig Uebersetzungen oder Be-

arbeitungen griechischer Originale von Plautus und sechs von Terenz. Hier ließe sich die ergänzende Kritik recht anwenden, nämlich die Bemühung, alle Spuren zusammen zu stellen und zu treffender Charakteristik und Schätzung des Verlornen sorgfältig zu benutzen. Den Hauptpunkt, worauf es hierbei ankommt, kann ich wohl angeben. Die Fragmente und Sittensprüche der Komiker zeichnen sich im Versbau und in der Sprache durch die äußerste Reinheit, Zierlichkeit, Genauigkeit aus; dann athmet aus ihnen eine gewisse attische Grazie des geselligen Tones. Die lateinischen Komiker hingegen sind nachläßig im Silbenmaß, sie machen sich's leicht damit, und dessen Begriff geht fast unter den vielen metrischen Freiheiten verloren. Auch in der Sprache fehlt es ihnen an Ausbildung und Politur, wenigstens dem Plautus. Zwar haben einige gelehrte Römer, unter andern Varro, der Schreibart dieses Dichters die höchsten Lobsprüche ertheilt, aber wir müßen billig das philologische Wohlgefallen von dem poetischen unterscheiden. Plautus und Terenz gehörten zu den ältesten römischen Schriftstellern, aus einer Zeit, wo es fast noch keine Büchersprache gab, so daß alles frisch aus dem Leben aufgegriffen wurde. Diese naive Einfachheit fanden die späteren Römer in der Epoche der gelehrten Bildung sehr reizend: sie war aber vielmehr eine Naturgabe, als daß sie der Kunst der Dichter zugeschrieben werden müßte. Horaz lehnt sich gegen diese übertriebene Liebhaberei auf, und behauptet, Plautus und andre lateinische Lustspieldichter hätten ihre Stücke nachläßig hingeworfen, um nur auf's geschwindeste die Bezahlung dafür zu bekommen. Im Einzelnen haben also die griechischen Dichter gewiß immer durch die lateinische Nachbildung verloren. Man muß diese in Gedanken in jene sorgfältige Zierlichkeit, die wir an den Bruch-

stücken wahrnehmen, zurück übertragen. Indessen haben Plautus und Terenz auch an der Anordnung des Ganzen Manches verändert und schwerlich verbeßert. Jener ließ zuweilen Scenen und Charaktere weg, dieser fügte hinzu und verschmolz zwei Stücke in eins. Thaten sie dieß in einer künstlerischen Absicht, und wollten wirklich ihre griechischen Vorgänger in dem vollkommenen Bau der Stücke übertreffen? Ich zweifle. Bei'm Plautus geht Alles in die Breite, er brachte also die dadurch verursachte Verlängerung des Originals auf andre Art wieder ein; die Nachbildungen des Terenz hingegen fielen aus Mangel einer ergiebigen Ader etwas mager aus, und er wollte die Lücke durch fremde Ausfüllungen ersetzen. Schon Zeitgenoßen rückten ihm vor, er habe viele griechische Stücke verfälscht oder verdorben, um wenige lateinische daraus zu machen.

Gewöhnlich spricht man vom Plautus und Terenz, als ob es ganz unabhängige Original-Schriftsteller wären. Den Römern ist dieß zu verzeihen: sie hatten wenig eigenen Dichtergeist, und ihre poetische Litteratur entstand großentheils erst durch Uebersetzung, dann durch freiere Nachahmung, endlich durch Aneignung und Umbildung des Griechischen. Sie ließen also schon eine besondere Weise der Uebertragung für Originalität gelten. So sehen wir auch in den vertheidigenden Prologen des Terenz den Begriff des Plagiats dermaßen herabgestimmt, daß er dessen beschuldigt ward, weil er etwas schon von einem Andern aus dem Griechischen Uebertragenes noch einmal benutzt haben sollte. Da wir nun keineswegs diese Schriftsteller als schöpferische Künstler betrachten können, da sie uns nur wichtig sind, insofern wir durch ihre Vermittlung die Gestalt des griechischen Lustspiels kennen lernen, so will ich das über ihren Charakter und ihre

Verschiedenheit zu Bemerkende hier einschalten, und dann auf die neueren griechischen Komiker zurückkommen.

Bei den Griechen lebten die Dichter und Künstler von jeher in den ehrenvollsten Verhältnissen; bei den Römern hingegen wurde die schöne Litteratur anfangs von Menschen der niedrigsten Classe, von dürftigen Ausländern, ja von Sklaven bearbeitet. Plautus und Terenz, deren sich berührende Lebenszeit gegen das Ende des zweiten punischen Krieges und in den Zeitraum zwischen dem zweiten und dritten fällt, waren, jener wenigstens ein armer Tagelöhner, dieser ein karthaginensischer Sklave und nachher Freigelaßener. Doch war das Glück, das sie machten, sehr verschieden. Plautus mußte sich zur Abwechselung mit dem Komödien-Schreiben als ein Lastthier in eine Handmühle vermiethen; Terenz wurde Hausgenoße des ältern Scipio und seines Busenfreundes Lälius, und sie würdigten ihn eines so vertraulichen Umganges, daß er ehrenvoll beschuldigt ward, diese edlen Römer hülfen ihm seine Stücke schreiben, ja sie ließen ihre eigne Arbeit unter seinem Namen gehen. Die Gewöhnungen ihres Lebens verrathen sich in der Schreibart beider: die des Plautus in ihrer kecken Derbheit und seinen gerühmten Späßen schmecken nach seinem Umgange mit den niedrigen Ständen; in der des Terenz spürt man einen Anstrich von guter Gesellschaft. Was sie zweitens unterscheidet, ist die Wahl der bearbeiteten Stücke. Plautus neigt sich meistens zum Possenhaften, zur übertreibenden und oft anstößigen Lustigkeit; Terenz zieht das fein Charakteristische, Gemäßigte vor, und nähert sich der ernst belehrenden, ja rührenden Gattung. Einige unter den Stücken des Plautus sind nach dem Diphilus und Philemon gearbeitet, doch haben wir Ursache zu glauben, daß er seine Originale beträchtlich

vergröberte; wo er die übrigen hergenommen, wissen wir nicht, wofern uns nicht etwa die Angabe des Horaz, man behaupte vom Plautus, er eifre dem Vorbilde des sicilischen Epicharmus nach, zu der Vermuthung berechtigt, er habe den Amphitruo, dieses Stück von einer ganz andern Gattung als die übrigen, das er selbst eine Tragikomödie nennt, von dem alten dorischen Komiker entlehnt, der, wie wir wißen, besonders mythologische Stoffe behandelte. Unter den Stücken des Terenz, dessen Nachbildungen, die Veränderungen in der Composition abgerechnet, im Einzelnen vermuthlich weit treuer sind, finden sich zwei nach dem Apollodor, die übrigen nach dem Menander. Julius Cäsar hat den Terenz durch einige Verse geehrt, worin er ihn einen halben Menander nennt, die Gelindigkeit seines Stils lobt, und nur beklagt, daß ihm eine gewisse komische Kraft abgehe.

Das Obige führt uns von selbst zu den griechischen Meistern zurück. Diphilus, Philemon, Apollodor und Menander gehören allerdings zu den berühmtesten Namen unter ihnen. Einmüthig wird die Palme zierlicher Feinheit und Anmuth dem Menander zugesprochen, wiewohl Philemon ihm häufig den Preis abgewann, vielleicht eben deswegen, weil er mehr für den Geschmack des großen Haufens arbeitete, oder sonst fremde Mittel der Gunst benutzte. Dieß gab wenigstens Menander zu verstehen, da er einmal seinem Nebenbuhler begegnete, und ihn fragte „Ich bitte dich, Phile-„mon, wirst du nicht roth, wenn du den Sieg über mich „davon trägst?“

Menander blühte nach Alexander dem Großen, er war Zeitgenoße des Demetrius Phalereus. Theophrast hatte ihn in der Philosophie unterrichtet, aber er neigte sich in seinen Ansichten zu der des Epikur, und rühmte in einem Epigramm,

dieser habe sein Vaterland, wie Themistokles von der Knechtschaft, so von der Unvernunft errettet. Er liebte den auserwähltesten Sinnengenuß; Phädrus schildert uns ihn, in einer abgebrochenen Erzählung, als einen verzärtelten Weichling, auch im Aeußern; seine Liebeshändel mit der Buhlerin Glykera sind berüchtigt. Die epikurische Philosophie, die das höchste Glück des Lebens in die wohlwollenden Neigungen setzte, übrigens aber weder zu heldenmüthiger Thätigkeit anspornte, noch das Bedürfniß dazu im Gemüth anregte, mußte nach dem Verluste der alten glorreichen Freiheit Glück machen: sie war dazu geeignet, den heitern milden Sinn der Griechen darüber zu trösten. Sie ist vielleicht die angemeßenste für den komischen Dichter, der nur gemäßigte Eindrücke bezweckt, und keinen starken Unwillen über die menschlichen Schwächen erregen will; so wie die stoische Philosophie für den Tragiker. Auf der andern Seite ist es begreiflich, wie die Griechen gerade im Zeitpunkte der verlorenen Freiheit eine Leidenschaft für das Lustspiel faßten, diese Gattung, welche sie von der Theilnahme am allgemein Menschlichen und an den politischen Begebenheiten ab, ganz auf das häusliche und persönliche Interesse lenkte.

Das griechische Theater war ursprünglich für höhere Gattungen geschaffen: wir wollen die Unbequemlichkeiten und Nachtheile nicht verschweigen, die seine Verfaßung für das Lustspiel hatte. Der Rahmen war zu weit, das Gemälde konnte ihn nicht ausfüllen. Die griechische Bühne lag unter freiem Himmel, sie zeigte das Innere der Häuser wenig oder gar nicht *). Das Lustspiel mußte daher die Straße zum

*) Zu Einigem mußte das Enkyklema dienen, worin man ohne Zweifel zu Anfange der Wolken den Strepsiades und seinen Sohn

Schauplatze haben. Dieß verursacht manchen Uebelstand; die Leute kommen häufig aus ihren Häusern heraus, um sich ihre Geheimnisse draußen anzuvertrauen. Freilich ersparten die Dichter sich auch dadurch die Veränderung der Scene, indem sie die bei der Handlung betroffenen Familien als benachbart voraussetzten. Zur Rechtfertigung läßt sich anführen, daß die Griechen, wie alle südlichen Völker, viel außerhalb ihrer kleinen Privathäuser unter freiem Himmel lebten. Der hauptsächliche Nachtheil, den diese Einrichtung der Bühne nach sich zog, war die Einschränkung der weiblichen Rollen. Wenn das Costum beobachtet werden sollte, wie das Wesen des Lustspiels es mit sich bringt, so war bei der Eingezogenheit des weiblichen Geschlechts in Griechenland die Ausschließung der unverheirateten und überhaupt der jungen Frauen nicht zu vermeiden. Es erscheinen nur bejahrte Hausmütter, Dienerinnen oder leichtfertige Mädchen. Außer der Einbuße an angenehmen Darstellungen verursacht dieß den Uebelstand, daß sich oft das ganze Stück um eine

---

auf ihren Betten schlafend sah. Ferner erwähnt Julius Pollux unter dem Zubehör der Decorationen für das Lustspiel eine Art Gezelt, Schoppen oder Vordach mit einem Thorwege, ursprünglich eine Stallung neben dem Mittelgebäude, nachher aber zu mancherlei Zwecken brauchbar. In den Näherinnen des Antiphanes stellte es eine Werkstätte vor. Hier also oder im Enkyklema wurden die Gastmäler gehalten, die in den alten Lustspielen zuweilen unter den Augen der Zuschauer vor sich gehen. Nach der südlichen Lebensweise der Alten war es vielleicht nicht so unnatürlich, bei offenen Thüren zu schmausen, als es nach der unsrigen sein würde. Uebrigens hat noch kein neuerer Erklärer, so viel ich weiß, die theatralische Anordnung der Stücke des Plautus und Terenz gehörig in's Licht gesetzt. [Vergl. oben die vierte Vorlesung a. A. und den Anhang über die scenische Anordnung der griechischen Schauspiele.]

Heirat oder eine Leidenschaft für eine Person dreht, die man doch gar nicht zu sehen bekommt.

Athen, wo meistens der angenommene Schauplatz, wie der wirkliche, lag, war der Mittelpunkt eines kleinen Ländchens, und unsern Hauptstädten an Ausdehnung und Volksmenge nicht zu vergleichen. Die republikanische Gleichheit ließ keinen schneidenden Abstand der Stände zu; es gab keinen eigentlichen Adel, alle waren eben Bürger, ärmere oder reichere, und hatten größtentheils kein andres Gewerbe, als ihr eignes Vermögen zu verwalten. Somit fallen in dem attischen Lustspiel die aus der Verschiedenheit des Tons und der Bildung hervorgehenden Contraste ziemlich weg; es hält sich im Mittelstande, und hat etwas Bürgerliches, ja wenn ich es sagen darf, Kleinstädtisches, was denen nicht zusagt, welche im Lustspiel die Sitten eines Hofes und die ausgesuchte Verfeinerung oder Verderbniß monarchischer Hauptstädte suchen.

Was den Umgang der beiden Geschlechter betrifft, so kannten die Griechen nicht die Galanterie des neueren Europa, noch die mit begeisterter Verehrung verbundne Liebe. Alles zerfiel in sinnliche Leidenschaft oder Ehe. Die letzte war nach der Staats- und Sitten-Verfaßung der Griechen weit mehr eine Pflicht, eine Sache der Convenienz, als der Neigung. Die Gesetzgebung war nur strenge in einem einzigen Punkte, nämlich um die allein rechtmäßige einheimische Abstammung der Kinder zu sichern. Das Bürgerrecht war ein großes Vorrecht, um so kostbarer, je weniger beträchtlich die Anzahl der Bürger war, die man nicht über einen gewissen Punkt anwachsen laßen wollte. Deswegen waren Ehen mit Ausländerinnen ungültig. Der Umgang mit einer Gattin, die man oft vor der Verheiratung nicht einmal

gesehen hatte, die ihr Leben ganz im Innern des Hauses zubrachte, konnte wenig Unterhaltung gewähren; man suchte sie bei Frauen, welche auf strenge Achtung Verzicht leisteten, und Fremde ohne Vermögen, Freigelaßene u. dgl. waren. In Ansehung dieser schien der nachsichtigen griechischen Sittenlehre fast Alles erlaubt, besonders für junge unverheiratete Männer. Eine solche Lebensart führen daher die alten Lustspiel-Dichter weit unverschleierter vor, als uns anständig dünkt. Ihre Komödien endigen, wie alle Komödien in der Welt, fleißig mit Heiraten (es scheint mit dieser Katastrophe kommt der Ernst in das Leben), aber die Heirat ist oft nur ein Mittel, sich wegen der Unordnungen eines verbotnen Liebeshandels mit einem Vater auszusöhnen. Zuweilen verwandelt sich aber auch der Liebeshandel in ein gesetzmäßiges Verhältniß vermittelst einer Wiedererkennung, indem die vermeinte Ausländerin oder Sklavin als eine atheniſche Bürgerin von Geburt erkannt wird. Es verdient bemerkt zu werden, daß in dem fruchtbaren Geiste desselben Dichters, welcher die alte Komödie zur Vollendung gebracht hatte, der erste Keim der neueren aufgegangen ist. Der zuletzt geschriebene Kokalus des Aristophanes schildert eine Verführung, eine Wiedererkennung, und alle die Dinge, welche späterhin Menander nachgeahmt.

Nach diesen Angaben läßt sich der Kreiß von Charakteren schon ungefähr übersehen; sie laßen sich fast aufzählen, so wenige sind es, die immer wiederkommen. Die Väter, der strenge und sparsame, oder der gelinde, sanfte, der nicht selten unter der Herrschaft seiner Frau steht, und dann mit einem Sohn gemeine Sache macht; die liebevolle, verständige, oder mürrische, herrschsüchtige, auf ihr Eingebrachtes trotzende Hausfrau; der Jüngling, leichtsinnig, verschwende-

risch, sonst aber offen und liebenswürdig, auch in einer anfangs sinnlichen Leidenschaft treuer Anhänglichkeit fähig; das leichtfertige Mädchen, entweder schon ganz verderbt, eitel, schlau und eigennützig, oder noch gutmüthig und für edlere Regungen empfänglich; der einfältige rohe, und der verschmitzte Sklave, der seinem jungen Herrn behülflich ist, den Alten zu betrügen und durch allerlei Listen Geld zur Befriedigung seiner Leidenschaften herbeizuschaffen (über diesen sogleich noch eine ausführlichere Bemerkung, da er eine Hauptrolle spielt); der Schmeichler oder dienstfertige Schmarotzer, der sich für die Aussicht auf eine gute Mahlzeit gefallen läßt, alles Ersinnliche zu sagen und zu thun; der Sykophant, ein Mensch, dessen Gewerbe war, ordentlichen Leuten allerlei rabulistische Rechtshändel anzuzetteln, der sich auch dazu vermiethete; der prahlerische Soldat, der von fremden Kriegsdiensten zurückkommt, meistens feige und einfältig ist, aber sich durch den Ruhm seiner auswärts verrichteten Thaten geltend macht; endlich eine Dienerin oder angebliche Mutter, die dem ihrer Leitung überlaßenen Mädchen eine schlechte Sittenlehre predigt, und der Sklavenhändler, der auf die ausschweifenden Leidenschaften junger Leute speculiert, und keine andre Rücksicht kennt als seinen Eigennutz. Die beiden letzten Charaktere sind für unser Gefühl mit ihrer rohen Widerwärtigkeit ein wahrer Fleck im griechischen Lustspiel; aber sie konnten nach dessen Inhalt nun einmal nicht entrathen werden.

Der verschmitzte Bediente ist meistens auch der Lustigmacher, der seine eigne Sinnlichkeit und seine gewißenlosen Grundsätze mit wohlgefälliger Uebertreibung eingesteht, mit den andern Personen seinen Scherz treibt, auch wohl zum Parterre hinausspricht. Daraus sind die komischen Bedien-

ten der Neueren entstanden; aber ich bezweifle, ob man sie mit gehöriger Schicklichkeit und Wahrheit nach unseren Sitten so geradezu übertragen hat. Der griechische Bediente war ein Sklav, auf Lebenslang der Willkür seines Herrn überlaßen, und oft den härtesten Begegnungen ausgesetzt. Einem Menschen, den die gesellige Verfaßung so um alle ursprünglichen Rechte bevortheilt hat, verzeiht man schon, aus der List sein Gewerbe zu machen: er ist im Zustande des Krieges gegen seine Unterdrücker, und Schlauheit seine natürliche Waffe. Ein heutiger Bedienter, der seinen Stand und seine Herrschaft frei gewählt hat, ist ein ausgemachter Taugenichts, wenn er dem Sohne gegen den Vater eine Betrügerei spielen hilft. Was die eingestandne Sinnlichkeit betrifft, wodurch anderntheils Bediente und sonst Personen von geringem Stande zu komischen Figuren gestempelt werden, so mag man dieß Motiv immerhin ohne Bedenken zu brauchen fortfahren: wem das Leben wenig Vorrechte zuspricht, an den werden auch geringere Anforderungen gemacht, und er darf schon gemeine Gesinnungen dreist bekennen, ohne daß er dadurch unserm sittlichen Gefühl Anstoß giebt. Je beßer es den Bedienten im wirklichen Leben geht, desto weniger taugen sie für das Lustspiel; es gereicht vielleicht zum Ruhme unsers glimpflichen Zeitalters, wenn wir in den Familiengemälden wahre Biedermänner von Bedienten erleben, die mehr zum Weinen als zum Lachen taugen.

Die Wiederholung derselben Charaktere wurde von den griechischen Komikern durch den häufigen Gebrauch derselben Namen und zum Theil sprechender Namen eingestanden. Sie thaten beßer daran, als viele neuere Lustspiel-Dichter, die sich, der charakteristischen Neuheit wegen, mit dem Stre-

ben nach vollkommener Individualität abquälen, wodurch meistens nichts erreicht wird, als daß sie die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ablenken, und durch Nebenzüge zerstreuen. Unvermerkt fallen sie denn doch wieder in die alten wohlbekannten Charaktere zurück. Man thut beßer, die Charaktere gleich mit einer gewissen Breite anzulegen, und dem Schauspieler Spielraum übrig zu laßen, damit er sie nach dem Bedürfniß der jedesmaligen Composition näher bestimmt und persönlicher mache. In dieser Hinsicht läßt sich auch wohl der Gebrauch der Masken entschuldigen, welche so wie die übrige Verfaßung des Theaters, z. B. das Spielen unter freiem Himmel, anfänglich für andere Gattungen berechnet, stehen geblieben waren, und in der neueren Komödie leicht ein größerer Uebelstand scheinen dürften, als in der alten und in der Tragödie. Gewiß aber war es mit dem Geiste der Gattung mißhellig, daß, während die Darstellung sich der wirklichen Natur täuschend näherte, die Masken viel weiter davon abwichen, als in der alten Komödie, nämlich mit übertriebnern Zügen und caricaturmäßiger gebildet waren. So befremdlich dieß ist, wird es zu ausdrücklich und förmlich bezeugt (s. Platonius, Aristoph. cur. Küster, p. XI.), als daß wir es in Zweifel ziehen dürften. Da es verboten war, Porträte wirklicher Personen auf die Bühne zu bringen, war man nach Einbuße der Freiheit immer besorgt, zufällig in irgend eine Aehnlichkeit, besonders mit einem der macedonischen Regierer zu verfallen, und sicherte sich durch jenen Ausweg. Doch war diese Uebertreibung schwerlich ohne Bedeutsamkeit. So finden wir die Angabe, ein ungleiches Profil mit einer in die Höhe gezogenen und einer herunter gedrückten Augenbraue habe unnütze zanksüchtige Geschäftigkeit ausgedrückt, wie wir in der That bemerken können, daß

Menschen, die oft etwas mit ängstlicher Genauigkeit ansehen, sich dergleichen Verzerrungen angewöhnen. (S. Julius Pollux im Abschnitt von den komischen Masken. Vergl. Platonius am angeführten Orte und Quintil. L. XI. c. 3. Man erinnere sich der vermeinten seltsamen Entdeckung Voltaires über die tragischen Masken, deren ich in der vierten Vorlesung erwähnte.)

Unter andern haben die Masken im Lustspiel den Vortheil, bei der unvermeidlichen Wiederkehr der Charaktere den Zuschauer gleich in's Klare zu setzen, was er zu erwarten hat. Ich habe einer Vorstellung der Brüder des Terenz, ganz im antiken Costum, in Weimar beigewohnt, die unter Goethes Leitung einen wahrhaft attischen Abend gewährte. Man bediente sich dabei partialer *), an das wirkliche Gesicht geschickt angefügter Masken; ich fand nicht, daß sie ungeachtet der Kleinheit des Theaters der Lebendigkeit Abbruch thäten. Besonders war die Maske den Späßen des verschmitzten Sklaven günstig: er wurde durch seine barocke Physiognomie wie durch seine Tracht gleich zu einer eignen Menschenart gestempelt, wie es die Sklaven ja der Abstammung nach zum Theil wirklich waren, und durfte daher auch anders sprechen, sich anders geberden, als die übrigen.

Aus dem beschränkten Kreiße des bürgerlich häuslichen Lebens, aus dem einfachen Thema der angegebenen Charak-

*) Auch dieß war den Alten nicht fremd, wie viele komische Masken beweisen, die statt des Mundes eine viel weitere zirkelrunde Oeffnung haben, wo also der Mund und die umliegenden Züge hindurchspielen und neben der feststehenden Verzerrung der übrigen durch ihre verzerrende Beweglichkeit eine sehr lächerliche Wirkung hervorbringen konnten.

tere wußte nun die Erfindsamkeit der griechischen Komiker eine unerschöpfliche Mannichfaltigkeit von Variationen hervorzulocken, und doch blieben sie, was sehr zu loben, auch in dem, worauf sie die künstliche Verwickelung und Auflösung gründeten, ebenfalls dem nationalen Costum getreu.

Die Umstände, welche sie hiebei benutzten, waren ungefähr folgende. Griechenland bestand aus einer Menge kleiner abgesonderter Staaten, die an Küsten und auf Inseln umher lagen. Schiffahrt wurde beständig geübt, Seeräuberei war nicht selten, und machte zum Behuf des Sklavenhandels auch auf Menschen Jagd. So konnten freigeborne Kinder entführt werden, oder sie wurden auch nach dem den Eltern zugestandnen Rechte ausgesetzt, und, unerwartet am Leben erhalten, wieder gefunden. Alles dieß bereitet in den griechischen Lustspielen die Wiedererkennung zwischen Eltern und Kindern, Geschwistern u. s. w. vor, ein Mittel der Auflösung, das die Komiker von den Tragikern entlehnten. Die verflochtene Intrigue spielt in der Gegenwart, aber der seltne unwahrscheinliche Vorfall, worauf sich ihre Anlage gründet, ist in die Ferne der Zeiten und Oerter gerückt, und so hat oft das aus dem täglichen Leben aufgefaßte Lustspiel dennoch einen gewissermaßen wunderbaren romanhaften Hintergrund.

Die griechischen Komiker haben die ganze Breite des Lustspiels gekannt, und alle seine Unterarten, die Posse, das Intriguen-Stück, das überladene und das feine Charakter-Stück bis zum ernsthaften Drama, gleich fleißig bearbeitet. Sie haben außerdem noch eine sehr reizende Gattung gehabt, wovon uns kein Beispiel übrig geblieben. Wir sehen aus den Titeln der Stücke und andern Zeichen, daß sie zuweilen historische Personen einführten, z. B. die Dichterin Sappho, daß sie die Liebe des Alcäus und Anakreon zu ihr und ihre

Leidenschaft für den Phaon behandelten; die Geschichte ihres Sprunges vom leukadischen Felsen verdankt vielleicht einzig der Erfindung der Komiker ihre Entstehung. Den Gegenständen nach müßen sich solche Lustspiele dem romantischen Schauspiel genähert haben, und die Mischung schöner Leidenschaftlichkeit mit der ruhigen Grazie der gewöhnlichen komischen Darstellung wird unstreitig sehr anziehend gewesen sein.

Ich glaube im Obigen ein treues Bild vom griechischen Lustspiel gegeben zu haben, ich habe seine Mängel und Beschränkungen nicht verkleidet. Die antike Tragödie und alte Komödie bleiben unnachahmlich, unerreichbar, einzig im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte. Im Lustspiel dürfte man es hingegen allerdings versuchen, sich mit den Griechen zu meßen, ja sie übertreffen zu wollen. Sobald man vom Olymp der reinen Poesie auf den Erdboden herabsteigt, das heißt sobald man den idealischen Erdichtungen der Phantasie die Prosa einer bestimmten Wirklichkeit beimischt, so entscheidet nicht mehr der Geist und Kunstsinn allein über das Gelingen der Hervorbringungen, sondern die mehr oder weniger begünstigenden Umstände. Die Götterbilder der griechischen Sculptur stehen für alle Zeit als vollendete Typen da. Das erhabne Geschäft, die menschliche Gestalt bis da hinauf zu läutern, hat die Phantasie einmal vorgenommen; sie könnte es, auch bei gleicher Begeisterung, höchstens nur wiederholen. Im persönlichen individuellen Bildniß aber ist der moderne Bildhauer Nebenbuhler des antiken; dieß ist keine rein künstlerische Schöpfung; die Beobachtung muß hier eintreten, und jeder ist, bei aller Wissenschaft, Gründlichkeit und Anmuth in der Ausführung, an das gebunden, was er eben wirklich vor Augen hat.

In den vortrefflichen Porträtstatuen zweier der berühm-

testen Komiker, des Menander und Posidippus, (im Vatikan befindlich) scheint mir die Physiognomie des griechischen Lustspiels fast sichtbar und persönlich ausgedrückt zu sein. Höchst einfach gekleidet, eine Rolle in der Hand, sitzen sie in Lehnseßeln, bequem und sicher, wie jemand, der sich seiner Meisterschaft bewußt ist; schon in reifen Jahren, welches Alter vorzüglich zu der heitern parteilosen Beobachtung, die das Lustspiel voraussetzt, geschickt ist, aber frei von allen Anzeichen der Schwäche, derb und rüstig; man sieht an ihnen jene körperliche Kerngesundheit, die von einer gleich gesunden Verfaßung des Geistes und Gemüthes zeugt; keine hohe Begeisterung, aber auch nichts Geckenhaftes und Ausgelaßenes in ihrem Wesen; vielmehr wohnt auf der nicht durch Sorgen, sondern nur durch die Uebung des Nachdenkens mit Falten bezeichneten Stirn ein weiser Ernst, aber in dem lauschenden Blick und in dem zum Lächeln willigen Munde ist eine leise Ironie unverkennbar.

Anhang.

Ueber die scenische Anordnung der griechischen Schauspiele.

I.

Bisherige Bearbeitungen dieses Gegenstandes.

Seit ich die vorstehenden Betrachtungen über die dramatische Poesie der Griechen zuerst in Berlin, dann in Wien vorgetragen habe, ist ein beträchtlicher Zeitraum verfloßen, während dessen der kritische Fleiß der Gelehrten sich mit Vorliebe diesem Theile der griechischen Litteratur zugewandt hat. Zahlreiche Ausgaben einzelner Stücke oder der sämmtlichen Werke jedes der vier Dichter sammt den zufällig erhaltenen Bruchstücken sind an's Licht getreten. Die Texte sind theils durch Vergleichung der Handschriften, theils durch divinatorischen Scharfsinn vielfach berichtigt. Die Schreibung ist nach den feinsten Unterscheidungen der allgemeinen Grammatik, des Atticismus und der dorischen Einmischungen festgestellt. Die Theorie der Metrik, allerdings eines wesentlichen Elements der Wortkritik, ist von dem einfachen Grundgesetz des Rhythmus bis zu den labyrinthischen Entfaltungen der Lyrik hindurchgeführt; starrend von abstrusen Kunstbenennungen, unter denen Pindar, wie Heyne meinte, seine eignen Verse nicht wieder erkannt haben würde. Die ge-

wandteste Kunst der Auslegung ist aufgeboten worden, um die aus dem kühnen Schwunge der Poesie, dem Sprachgebrauch der Tragiker oder dialogischen Wendungen entspringenden Schwierigkeiten zu lösen. In der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts konnte noch in Holland ein Valckenaer durch seinen ausführlichen Commentar zu ein paar Tragödien, in Frankreich ein Brunck durch seine geschmackvollen Ausgaben des Sophokles und Aristophanes und einzelner Werke der beiden andern dramatischen Dichter bedeutenden Ruhm erwerben. Zu unsrer Zeit hat der Wetteifer nur zwischen englischen und deutschen Gelehrten stattgefunden. Nach Porson, Elmsley und Blomfield scheint auch in England ein Stillstand eingetreten zu sein, während in Deutschland die Thätigkeit der Philologen in steigendem Verhältnisse fortgeht. Zu den Ausgaben kommt noch eine große Menge von Abhandlungen und ausführlichen Schriften hinzu, welche Forschungen über diesen Theil der griechischen Litteratur darlegen: über den Ursprung und die Entwickelung des attischen Schauspiels; über die Trilogien des Aeschylus; über das Verhältniß der tragischen Fabeln, sowohl in den noch vorhandenen als in den verlornen Stücken, zu verschiedenen Kreißen der Mythologie; über die historischen oder politischen Beziehungen und die daraus gefolgerte Chronologie des Theaters; über die sogenannten zweiten Ausgaben, d. h. von dem Dichter selbst vorgenommenen Umarbeitungen; über die bezweifelte Aechtheit ganzer Stücke und die vermuthete Interpolation einzelner Stellen; endlich über die Lebensumstände der Dichter, über ihre Schüler und Nachfolger.

Der Freund der Alten, der bei ihnen nur geistigen Genuß sucht und den Freuden der Bewunderung entgegeneilt, darf dennoch die Arbeiten der Kritiker nicht unbeachtet laßen.

Jede weggeschaffte Entstellung auch in den feinsten Zügen kommt dem Ganzen zu statten, und bringt es der ursprünglichen Reinheit näher, womit es aus den Händen des Meisters kam. Aber freilich, wer sich dem Eindrucke eines dichterischen Werkes hingeben will, muß jede Zerstreuung meiden: er darf daher wohl einige Schwierigkeiten überspringen, und einstweilen jene sogenannten kurzen Anmerkungen aus der Hand legen, wo einzelne Verse nicht selten getrennt durch mehrere enge bedruckte Seiten wie aus einer großen Flut auftauchen. Wenn jemand hoffte, jemals einen kanonischen für alle Zukunft unwandelbaren Text festgestellt zu sehen, so müßte die chimärische Hoffnung wohl vor der Beobachtung schwinden, daß die Lesearten sich wie die Meinungen hin- und herschieben. Die Uneinigkeit der Gelehrten dieses Faches, die schroffe Spaltung der Schulen, begünstigt den Verdacht, die durch neuere Untersuchungen gewonnene Ausbeute möchte wohl nicht so wichtig sein, als behauptet wird: denn mit der Zunahme der klaren Einsicht muß das Gebiet der Unsicherheit in gleichem Maße sich enger beschränken. Vielleicht läßt sich aber der jeder neu aufgestellten Behauptung entgegentretende Widerspruch daraus erklären, daß man immer tiefer sowohl in die Eigenthümlichkeiten der Sprache, als in das gesammte Leben und Wirken des Alterthums einzudringen strebt, und Fragen zu beantworten unternimmt, die es den älteren Kritikern nicht einmal einfiel aufzuwerfen. Sollte sich der Leidenschaftlichkeit des Streites auch einiger Parteigeist beimischen, so wäre es nicht eben befremdlich: von jeher standen die Grammatiker nicht im Rufe der Friedfertigkeit. Wir andern nicht Zünftigen können diesen Kämpfen sorglos zuschauen, und wann die Zeit erst alles erprobt und geläutert haben wird, Ertrag für die

Wahrheit daraus hoffen. Wenn die berühmten Orakel, z. B. des Trophonius und der Branchiden, einander widersprechen, so wird es erlaubt sein, nach eignem Urtheile zu wählen, oder auch, weder in philologischem noch mythologischem Aberglauben befangen, beiden sein Zutrauen zu versagen.

Bei dieser Ueberschüttung mit allen Lasten und Schätzen der Gelehrsamkeit und Kritik ist dennoch ein sehr wichtiger Theil der dramatischen Kunst, ich meine die scenische Anordnung, meistentheils leer ausgegangen. Es scheint Grundsatz der Herausgeber geworden zu sein, keine Anweisungen darüber beizufügen, gleichsam als wäre dieß eine Verfälschung des Textes. Ich bin überzeugt, es werden auf unsern Universitäten weitläuftige Vorlesungen über einzelne griechische Tragödien gehalten, ohne daß weder Lehrer noch Schüler sich Rechenschaft ablegen, wer denn nun auf der Bühne gegenwärtig war, geschweige denn, woher die Personen kamen, wohin sie giengen, wie sie gegen einander standen, mit welchen Handlungen sie ihre Reden begleiteten, und wie überhaupt sich Alles vor den Augen der Zuschauer bewegte.

Wenn man andererseits die Architekten befragt, sei es nun, daß sie den Vitruvius auslegen oder die Ueberreste antiker Theater beschreiben und Restaurationen versuchen, oder endlich allgemeine Lehren vortragen, so wird man auch bei ihnen vergeblich genügende Aufklärung suchen. Es ist noch immer das Alte: sie kannten die griechische Litteratur nicht, und ahndeten nicht einmal die Anforderungen der alten attischen Bühne. Der neueste Herausgeber des Vitruvius, Marini, dessen Prachtwerk mit vielen saubern Kupferstichen verziert ist, giebt ein Muster der Decoration für jede der drei Gattungen, die tragische, die satyrische und die komische, das

noch stark nach dem vermeintlich antiken Theater des Palladio in Vicenza schmeckt.

Von obigem Urtheile ist mir nur eine Ausnahme bekannt: Genellis Theater zu Athen. Schon in den früheren Ausgaben meiner Vorlesungen habe ich die Mittheilungen dankbar erwähnt, die mir von diesem denkenden Künstler zu Theil wurden. Aber seit jener Zeit, da wir einige griechische Schauspiele gemeinschaftlich durchgiengen, hat Genelli seine Studien noch fünfzehn Jahre lang fortgesetzt, mit einer Beharrlichkeit, wozu ihn nur seine ernste und tiefgefühlte Bewunderung der Alten beseelen konnte. Und dieses so gründliche, so reife, auch durch die Einfachheit und ruhige Würde der Schreibart so ausgezeichnete Werk ist fast unbemerkt geblieben und, so zu sagen, spurlos vorübergegangen. Zuweilen hat man es nicht kennen wollen. Das ist der Fall mit Hirt, dessen Geschichte der Baukunst bei den Alten einige Jahre nach Genellis Schrift, und ebenfalls in Berlin gedruckt ist. Wer das persönliche Verhältniß dieser beiden Männer zu einander und zu der berliner Kunst-Akademie gekannt hat, den wird Hirts Stillschweigen, und seine absichtliche Uebergehung des ihm so weit überlegenen Vorgängers (auch in der Lehre von den Tempeln, die Genelli in den Briefen über den Vitruvius meisterlich abgehandelt hat) nicht Wunder nehmen. Genelli war ein scharfsichtiger Kenner, er sprach sein Urtheil rücksichtslos und oft in sarkastischer Form aus; er empfand einen edeln Unwillen über die Abirrungen der Kunst, wie sie gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts so häufig waren. Hirts Abschnitt über das griechische Theater ist denn auch, zur Strafe für seinen Eigendünkel, in allem, was nicht bloße Compilation ist, über alle Maßen irrig und verkehrt ausgefallen. Ueberhaupt

fehlte es diesem Akademiker, der sich als einen Kunstkenner, ja sogar als ein Orakel der Archäologie geltend zu machen gewußt hatte, bei manchen technischen Kenntnissen, die er besaß, an den Elementen der griechischen Litteratur, an Urtheil und an Geschmack.

Von Seiten der Philologen ist dem vortrefflichen Buche kaum hier und da eine flüchtige Erwähnung zu Theil geworden. Gottfried Hermann läßt dem gebildeten Geiste Genellis Gerechtigkeit widerfahren, tadelt aber seine allzugroße Kühnheit in hypothetischen Behauptungen. Möchte es dem berühmten Kritiker gefallen, dieß Urtheil durch eine in's Einzelne gehende Prüfung näher zu bestimmen und zu begründen, wozu die längst erwartete Ausgabe des Aeschylus ihm Veranlaßung geben wird. Vielleicht fände sich ein Vertheidiger mancher Sätze Genellis, und die Erörterung gäbe neues Licht. Der Tadel scheint mir nicht so bedenklich zu sein, als er lautet. Wo keine volle Gewißheit zu erreichen steht, da ist es schon verdienstlich, sinnreiche, wenn auch gewagte Vermuthungen aufzustellen, wofern sie nur dem Genius der griechischen Kunst und Poesie gemäß sind. Das Buch vom athenischen Theater zerfällt in zwei Theile. In dem ersten hat der Verfaßer das Allgemeine abgehandelt: die Architektur, die Decoration, das Costum nnd den musikalischen Vortrag. In dem zweiten macht er hievon die Anwendung auf die Orestie des Aeschylus und die Frösche des Aristophanes. Hier hat er eine vielleicht unerreichbare Genauigkeit der Bestimmungen gesucht; wenn er aber zuversichtlich spricht, und Alles so schildert, als ob es eben vor seinen Augen geschähe, so ist dieß nicht tadelhaft: es sollte ja eben die fehlende Anschaulichkeit hervorgerufen werden, was bei den beständigen Einreden des Zweifels unmöglich fällt.

Daß selbst ein so scharfsinniger Kopf und geschmackvoller Kenner, als Genelli war, auf einer fast unbetretenen Bahn immer das Richtige treffen würde, stand nicht zu erwarten. Indessen erwirbt sich der Architekt in der Lehre vom Bau des Theaters unser volles Vertrauen, indem er aus den Vermeßungen des Vitruvius nach geometrischer Methode das Uebrige bestimmt; immer das Zweckmäßige und Thunliche zu seinem Augenmerk macht, und auch die mechanischen Mittel zu so manchen Vorrichtungen angiebt, deren die Bühne bedurfte. Genellis Bemerkungen über die Trachten der Schauspieler sind aus vertrauter Bekanntschaft mit den Sitten der Griechen und ihrer bildenden Kunst, besonders mit deren alterthümlichem Stile, geschöpft. In dem Abschnitte über den Vortrag kann ich aus Mangel an praktischer und theoretischer Kenntniß der Musik meinem verewigten Freunde nur von weitem folgen. In Bezug auf die Decoration entfernen sich meine Ansichten am weitesten von den seinigen: aber ich werde ihm nicht widersprechen, ohne entscheidende Gründe darzulegen.

Sonst ist es nicht meine Absicht, auf Widerlegungen einzugehn. Meine Annahmen mögen sich durch ihre eigne Evidenz behaupten, wenn sie können. Zwar die Antiquare bieten Stoff genug zur Polemik dar. Aber wozu sollte man dabei verweilen, wenn schon der Grundriß auf den ersten Blick für unrichtig erkannt werden muß? Mit den gelehrten Herausgebern der Dramatiker bin ich seltner in Gefahr in Widerspuch zu gerathen: denn sie haben meistens über die von mir zu erörternden Punkte gar keine Meinung geäußert; ja manchen scheint es niemals eingefallen zu sein, daß man darüber eine Meinung hegen könne.

2.

Quellen unserer Kenntniß.

Indem ich es unternehme, Beiträge zur Ausfüllung einer Lücke zu liefern, die gewiß von Freunden der dramatischen Kunst und der griechischen Litteratur oft unangenehm empfunden worden ist, sehe ich den Einwurf voraus, hier sei nichts Neues mehr zu entdecken; die dürftigen Materialien seien ja schon hundertmal gesammelt und erklärt worden. Ja, die Sammler waren sehr fleißig, aber sie haben ihre Texte häufig falsch ausgelegt, weil sie nicht die nöthige Sachkenntniß mit der Wortkenntniß verbanden. Der Unterschied dieser beiden Dinge steht wohl für immer fest, wiewohl von einer gewissen Seite her Einspruch dagegen geschehen ist. Leider sind die Materialien allerdings dürftig: sie bestehen in den theoretischen Vorschriften des Vitruvius, in der technischen Nomenklatur des Julius Pollux, in einigen Worterklärungen der späteren Glossographen, in sparsamen Notizen der Scholiasten, endlich in gelegentlichen Erwähnungen klassischer Autoren. Vitruvius handelt das griechische Theater sehr summarisch ab, mit Zurückweisung auf das früher beschriebene römische: die umgekehrte Ordnung wäre natürlicher gewesen, da die römische Form ja nur eine Abänderung der ursprünglichen attischen war. Auch war es dem Baumeister mehr um das steinerne Gebäude und um dessen Bekleidung mit Zimmerwerk zu thun, als um das bewegliche Gemälde. Pollux bleibt unsere ächteste und reichhaltigste Quelle. Er schrieb um die Mitte des zweiten Jahrhunderts, in einem Zeitalter, wo die attischen Dramen noch überall in dem griechisch redenden Theile des römischen Reiches aufge-

führt wurden; ihm waren eine Menge jetzt verlorne Stücke zur Hand; er hatte auch die Meister der alten Komödie, die so zeitig von der Bühne verschwanden, fleißig gelesen. Seine Ordnung ist nicht immer die beste. Er läßt es, worüber schon Scaliger klagte, an Definitionen fehlen. Allein dieß beweiset eben, wie mich dünkt, daß die technischen Ausdrücke damals noch gangbar waren, daß folglich einigermaßen unterrichtete Leser und Besucher des Theaters keiner Erklärung bedurften. Sein Text ist in der schon etwas veralteten Ausgabe, die für die beste gilt, noch lange nicht genug gereinigt; hier und da scheint er durch Auslaßungen und Umstellungen entstellt zu sein. Manches bleibt dunkel, vielleicht nur weil uns die Beispiele fehlen. Andre Male stimmen seine Beschreibungen mit der Anordnung der Dichter genau überein. Man vergleiche z. B. was er von der Distegie, dem Doppelgeschoße sagt, mit dem Auftritt in den Phönicierinnen, wo Antigone von dieser Warte das Lager der sieben Helden überschaut. Eins kann dem andern als Commentar dienen.

Die Notizen der Scholiasten sind nur mit Vorsicht zu benutzen. Wir müßen erst prüfen, ob wir es mit einem alexandrinischen Kritiker, oder einem unwißenden byzantischen Schulmeister zu thun haben: denn mehrere in den Scholien enthaltene Angaben sind augenscheinlich falsch.

Nach diesem allen schmeichle ich mir noch eine neue Quelle gefunden zu haben, oder vielmehr eine sehr alte; eine leicht zugängliche, jedoch bisher nur selten besuchte: ich meine die Dichter selbst. Ich habe sie nach der Reihe befragt, und sie haben mich vieles gelehrt; mehr als ich vor angestelltem Versuch zu hoffen wagte. Oftmals sagen sie mit ausdrücklichen Worten was auf der Bühne geschah, und nach ihrer Absicht geschehen sollte: andre Male deuten sie

es nur an, aber auf solche Weise, daß der Zusammenhang keinen Zweifel übrig läßt.

Der Schluß von den Anforderungen der Dichtung auf die Mittel der sichtbaren Darstellung würde nicht in allen Gebieten der dramatischen Litteratur gültig sein. Wir wißen z. B., daß Shakspeare seine Stücke auf einer sehr bescheidenen, ja ärmlichen Bühne aufführte, ohne Costum, ohne Decoration; er läßt den Ort der Handlung häufig wechseln, unbekümmert darum, daß er den Schauplatz nicht verwandeln konnte. Er stellte gleichsam Wechsel auf die Gläubigkeit seines Publikums aus, und fand immer offnen Credit. In den Prologen zu Heinrich dem fünften, wo er große Kriegsbegebenheiten zu schildern hatte, bittet er die Zuschauer ausdrücklich, sie möchten sich einbilden, zu sehen was sich auf einer solchen Bühne nicht sichtbar machen ließ. Eben so hielten es die älteren spanischen Dichter, und diese Entbehrung des äußern Schmuckes ist ihrer Freiheit günstig gewesen.

Aber in Athen war es anders. Hier war das Schauspiel nicht ein Privat-Unternehmen zur Unterhaltung für einen großen oder kleinen Kreiß von Schaulustigen. Es war ein allgemeines Volksfest, eine geheiligte Feier, ein Wettkampf der edelsten Talente, so zu sagen eine Staats-Angelegenheit. Gedanke und Ausführung waren aus demselben Geiste entsprungen; und Aeschylus war zugleich Gesetzgeber der tragischen Dichtung, der begleitenden Musik und der sichtbaren Ausschmückung durch Malerei und Costum.

Bei dem leichten Abriß der äußern Gestalt, den ich den Betrachtungen über Geist und Wesen der griechischen Dichtungen voranschickte, habe ich alle Zurüstungen antiquarischer Gelehrsamkeit, Anmerkungen und Citate, bei Seite

gestellt; es war mir nur um Anschaulichkeit zu thun. Jetzt, da ich genauere Bestimmungen des Allgemeinen suche, und durch Anwendungen auf das Einzelne gleichsam die Rechnungsprobe anstellen will, scheint mir der Gebrauch der technischen Ausdrücke und die wörtliche Anführung der Beweisstellen unerläßlich zu sein. Den Sprachkundigen unter meinen Lesern wünsche ich die Momente der Prüfung vollständig vorzulegen; die übrigen werden an der Deutlichkeit der Resultate nichts einbüßen.

3.

Gliederung des Baues.

Die beiden griechischen Hauptnamen, die unverändert in den europäischen Gebrauch übergegangen sind, Theater und Scene, werden von den Alten in verschiedenem Sinne gebraucht. Das erste Wort umfaßt zuweilen das ganze zu dramatischen Darstellungen errichtete Gebäude; dann insbesondere den für die Zuschauer bestimmten Theil; endlich finden wir es auch für die Gesammtheit der Zuschauer gesetzt. (Aristoph. Equit. 233. 1318. *) So gebraucht es Aristoteles ganz in dem Sinne, wie wir sagen ‚das Publikum'. **) Um Mißverstand zu vermeiden, werde ich dem Worte in der

---

*) Da die Verszahl, wegen der abweichenden Eintheilung der lyrischen Gesänge, nicht immer in den Ausgaben übereinstimmt, so werde ich die Verse nach der dindorfischen Handausgabe anführen, wo man alle vier Dramatiker beisammen findet.

**) Poet. XIII. *διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν.* Diese ächte Leseart hätte von dem neuesten Herausgeber nicht bezweifelt werden sollen.

zweiten Bedeutung die griechische Endung laßen. Das Wort Scene, Gezelt, war aus dem gemeinen Leben entlehnt, aber zum technischen Gebrauch umgestempelt. Im allgemeinsten Sinne ist es der andere Hauptheil des Baues, das Scenengebäude, das dem Theatron gegenüber lag; dann der von der innern Fronte des Scenengebäudes und dessen beiden Flügeln umfaßte Raum, das Proscenium, die Bühne; endlich heißt Scene auch bloß die gemalte Decoration. In dieser beschränktesten Bedeutung ist das Wort Scenographie davon abgeleitet, das den Griechen alle perspectivische Malerei bezeichnete.

Diese beiden Hauptheile des Baues, einerseits das Theatron, in Form eines stark ausgeweiteten, in der Mitte senkrecht durchgeschnittenen und unten abgestutzten Trichters sammt dem vertieften Raume, den es umgab, der Orchestra; andrerseits das Scenengebäude; diese beiden Theile wurden durch einen in der ganzen Länge zwischen ihnen hinlaufenden Streif gesondert, dessen beide Enden durch ein Portal mit einem Thorwege verschloßen waren. Genelli nennt diese lange Bahn nicht unschicklich den Dromos, und beruft sich dabei auf Pollux: dieß ist ein Irrthum: das Wort kommt in dem Abschnitt vom Theater nicht vor, wohl aber die Sache; indessen wird der Gebrauch dieses Ausdrucks gewissermaßen durch ein Zeugniß des Hesychius gerechtfertigt, welcher sagt „Bei den Tarentinern hieß die Orchestra des dionysischen Theaters Dromos.“ *)

Hier sehen wir also, daß der eigentliche Name des vorliegenden Theiles auf das Ganze übertragen ward, so wie

*) Δρόμος ἡ ὀρχήστρα τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου παρὰ Ταραντίνοις.

hingegen nach dem allgemeineren Gebrauch der Dromos seine besondre Bezeichnung an die Orchestra verlor. Dieß war ganz natürlich, da er mit ihr auf gleichem Boden lag, und nicht bestimmt davon abgegränzt war, außer etwa durch die Thymele, die sich an der Mitte des Durchmeßers erhob. Das Mittelstück dieser Bahn, so weit sie den Zuschauern sichtbar blieb, führte also seinen eignen Namen, die beiden Enden aber, die zwischen den Wangenwänden des Theatron und den Fronten der Parascenien hinliefen, hießen die Eingänge oder Zugänge (εἴσοδοι, πάροδοι), weil von daher der Chor seinen Einzug hielt.

Es ist in der That seltsam, daß die antiquarischen Architekten, Genelli ausgenommen, gegen dieses so wichtige Glied des Ganzen verschworen zu sein scheinen. Man darf nur ihre Grundrisse ansehen. Um die freie Bahn wegzuschaffen, haben sie zu allerlei Behelfen ihre Zuflucht genommen, deren Unzuläßigkeit sofort einleuchtet. Der Halbkreiß, mit hinter und über einander emporsteigenden concentrischen Sitzreihen, ist die einzig zweckmäßige Form, um einer großen Volksmenge den unverkümmerten Anblick eines gegenüber liegenden Schauspiels zu verschaffen; und nichts ist gewisser, als daß die griechischen Baumeister niemals ohne eine äußerliche Nöthigung hiervon abwichen. Gleichwohl haben die Antiquare der Architektur das Theatron um die Wette mit allerlei Zuthaten begabt. Barthelemy hat es in Gestalt eines Hufeisens verlängert; Andre sind zwar der Kreißlinie gefolgt, haben aber nur ein Segment für die unmittelbar an das Theatron stoßende Bühne übrig gelaßen; Marini schneidet sogar die Hörner des Theatron durch zwei schräge gegen einander geneigte Linien ab, welche Stücke von Radien sind. Aus diesen sinnreichen Erfindungen wäre unausbleiblich er-

folgt, daß ein gutes Drittel der Zuschauer der Bühne den Rücken gewandt und, um etwas zu sehen, sich den Hals hätte verdrehen müßen.

Aber dieß ist noch nicht das Schlimmste. Die Orchestra wird bei einem solchen Verfahren zwischen dem Proscenium (denn das Logeum wird gewöhnlich auch unterdrückt) und der innern Einfaßungsmauer der Zuschauersitze nach außen hin gänzlich abgesperrt: wo soll nun der Chor einen Eingang finden? Nach Barthelemys Grundriß könnte dieß nur durch ein Pförtchen geschehen, wo die Choreuten unter den Füßen der Zuschauer einzeln hervorkriechen müßten, da wir doch wißen, daß der Chor in Reih' und Glied geräumig geordnet einzog.

Und das ist wiederum noch nicht alles! Wir sehen in mehreren Tragödien unten an der Orchestra zwischen dem Logeum und der Thymele Wagen und Rosse vorbeiziehen: wie kamen diese herein? Mir fällt dabei der Auftritt in Shakspeares Sommernachtstraum ein, wo die Handwerksleute, die in einem Zimmer des Schloßes ein Schauspiel aufführen wollen, sich über die dazu nöthigen Stücke berathen. Der Zimmermann sagt: „Wir müßen in der großen „Stube eine Wand haben; denn Pyramus und Thisbe, sagt „die Historie, redeten durch die Spalte einer Wand mit „einander." Der Schreiner, der sich auf Wände versteht, erwidert: „Ihr bringt mein Leben keine Wand hinein." Eben so, denke ich, würde Agamemnons Kutscher bei dem Anblick eines so verkehrten Baues erklärt haben, er könne seinen Herrn in den rings vermauerten Keßel nicht mit einem Viergespann hineinfahren; Agamemnon werde sich schon bequemen müßen, draußen abzusteigen.

Das Dasein dieser langen Bahn hoffe ich gegen die

handgreifliche Abläugnung unverständiger Zeichner hinreichend gesichert zu haben; ihre Nothwendigkeit, und den mannichfaltigen Gebrauch der großen Eingänge werde ich bei den einzelnen Stücken nachweisen.

Wenn berichtet wird, das Theater in Athen sei anfänglich aus Holz errichtet gewesen, nachher aber, weil es einmal eingestürzt, von Stein erbaut worden: so ist dieß hauptsächlich von dem Theatron zu verstehen. Aus jener frühen Zeit schreibt sich der Ausdruck her, daß die Mitte der untersten Sitzreihe, wo die Kampfrichter und Obrigkeiten saßen, das vorderste Holz genannt wurde (*πρῶτον ξύλον*, Poll. Onomast. IV, 121.). Die griechischen Baumeister ergriffen das gründlichste Mittel gegen die Gefahr eines Einsturzes: sie lehnten das Theatron, wo es irgend thunlich war, an den Abhang eines felsigen Berges an. Solchergestalt ersparten sie sich die kostbaren Substructionen, die gewölbten Gänge in mehreren Geschoßen über einander, die in der Ebene und auf gemauerten Fundamenten die oberen Sitzreihen hätten tragen müßen. Nun blieb nichts weiter zu thun übrig, als in den lebendigen Fels die concentrischen Halbkreiße einzuhauen, sie mit Marmorplatten zu belegen, und das Ganze oben mit einer rings herum laufenden Säulenlaube zu krönen.

Das Scenengebäude hingegen konnte bequem am Fuße des Abhanges auf gewöhnlichen Fundamenten errichtet werden. Es hatte nicht die Last einer gedrängten Volksmenge zu tragen. Aus akustischen Gründen mußte seine Höhe dem oben das Theatron kränzenden Säulengange gleichkommen; die Linie der Hauptfronte und deren Ausdehnung, so wie der Vorsprung der Flügel, der Parascenien, wurde durch das allgemeine Schema bestimmt, und dieß war nach der Vor-

schrift des Vitruvius ein Kreiß mit drei hineingezeichneten Quadraten. Uebrigens war dieß Gebäude ein großes Vorrathshaus für alle zur Darstellung der Schauspiele erforderlichen Geräthschaften, für Decorationen, Kleidungen, Maschinen. Es enthielt die Ankleidezimmer sowohl für die Choreuten, als für die Schauspieler und ihr oft zahlreiches stummes Gefolge; ferner Säle, wo sie den Augenblick ihres Auftrittes abwarten konnten. Oben hatte es einen Söller mit einer Brüstung für die Maschinerie und die dabei angestellten Werkleute. Unten waren an dem Hauptgebäude drei Thüren und an jedem Flügel noch eine, die sämmtlich auf das Proscenium führten.

Wenn Vitruvius in seinem Abschnitte vom römischen Bau als Auszierung der inneren Fronte gegen das Theatron hin mehrere Geschoße von Säulen sammt ihren Sockeln und Gebälk nach einem abnehmenden Verhältnisse über einander gestellt, fordert, so läßt sich die Anwendbarkeit dieser Vorschrift auf das ursprüngliche attische Scenengebäude mit Grund bezweifeln. Vom Perikles bis auf den Augustus hatte der Geschmack in der Baukunst sich stark verändert: jenes klassische Zeitalter war weit sparsamer mit Zierraten; in Athen waltete die dorische Ordnung vor. Auch wäre ein solcher Aufwand gewissermaßen verschwendet gewesen, da während der Schauspiele diese Fronte ganz oder großentheils durch die scenische Decoration verdeckt ward.

Bei dem Theater des M. Scaurus, dessen Beschreibung (Plin. XXXVI, c. 24, §. 10.) fabelhaft klingt, aber doch bis auf eine oder die andere vergrößerte Zahl genugsam beglaubigt ist, fällt der Einwurf der Zwecklosigkeit weg. Denn bis die Amphitheater allgemein im Gebrauch waren, wurde in Rom auf gewöhnlichen Theatern gar vieles zur Schau ge-

boten, was keiner gemalten Decoration bedurfte, als Kämpfe der Gladiatoren und Athleten, Tänze und Luftspringerkünste etruskischer Ludionen u. dgl. Uebrigens stimmt die Beschreibung des nur auf einen Monat, folglich aus Holz errichteten Theaters des Scaurus, bis auf die ausschweifende Pracht der Wandbekleidung und die Zuthat der Bildsäulen in den Intercolumnien, mit der Vorschrift des römischen Baumeisters ziemlich gut überein.

Wir kennen ein Beispiel von einer stehenden auf die dem Theatron zugewendete Mauer des Scenengebäudes gemalten Decoration (Vitruv. VII, cap. 5.). Sie bestand in einer luftigen, phantastischen und in der Wirklichkeit unmöglichen Architektur; mit Einem Worte, es waren architektonische Arabesken. Ein so buntes Gemälde paßte zu keiner griechischen Tragödie. Auch sollte es nur den Anblick erheitern, während die Bewohner von Tralles zu andern Zwecken versammelt waren. Von dem häufigen Gebrauch hiezu hieß das kleine Theater das Versammlungshaus (ἐκκλησιαστήριον). Die Malerei, die mit wirklichen Säulen ganz unverträglich gewesen wäre, fand großen Beifall, bis der Mathematiker Licinius die Trallenser wegen ihres läppischen Geschmacks beschämte.

Ueberhaupt war eine schlichte Wand ohne alle Vorsprünge das angemeßenste für die Bestimmung des Raumes hinter dem Scenengemälde, die wir bald näher zu erwägen haben.

Wie massiv nun aber auch das Theatron auf Felsengrund, und das Scenengebäude aus Stein erbaut sein mochten, so mußte doch für die Schauspielfeste der ganze von beiden umschloßene Raum, die Bühne sowohl als die Orchestra im weitesten Sinne der Benennung, mit Inbegriff der Ein-

gänge, durch Zimmerwerk bekleidet sein. Von der Bühne versteht es sich von selbst, und das Wort Hyposcenium ist zum Beweise hinreichend. Von der Orchestra wird es ausdrücklich bezeugt (Suidas s. v. σκηνή): wäre dieß aber auch nicht, — und in der That, das Zeugniß eines byzantischen Autors aus dem Mittelalter hat hiebei kein sonderliches Gewicht; — so würde es aus der Natur der Sache erhellen. Alle Liebhaber des Tanzes wißen, daß es sich auf einer steinernen Unterlage unbequem tanzt, daß hingegen ein elastischer und unterhöhlter Holzboden den Tänzer hebt und zu raschen Bewegungen beflügelt. Man wende nicht ein, daß der Reigen des tragischen Chors ja nur ein feierlich abgemeßener Schritt gewesen sei. Es giebt Ausnahmen hievon, z. B. die gewaltigen Sprünge der Furien und den wilden Taumel der Bacchantinnen; und dann wurden ja auch die satyrischen und komischen Tänze, die Sikinnis und der Kordax, in derselben Orchestra aufgeführt. Wo das Material bereit liegt, im voraus gemeßen, und mit der Axt, der Säge und dem Hobel so bearbeitet, daß sich alles von selbst verschränkt und zusammenfugt, da ist das Aufschlagen und Abnehmen einer solchen Bretterbühne eine ganz leichte Sache. Es geschieht alljährlich in den Hauptstädten Europas, wenn ein Opernhaus zu Maskenbällen eingerichtet wird. Der Unterschied besteht nur darin, daß das Parterre bis zu gleicher Höhe mit der Bühne überbaut wird, da hingegen die Orchestra der Alten niedriger lag. Bei der Prachtliebe der Athener und dem großen Aufwande, den sie für den Theaterbau machten, ist es nicht glaublich, daß sie in einem großen regelmäßigen, zu Versammlungen mancher Art geeigneten Platze, den Erdboden nackt sollten gelaßen haben. Ich setze demnach unter dem Zimmerwerk eine mit behauenen Qua-

dern belegte Grundfläche voraus, wozu die Brüche des benachbarten Berges Pentelikos den Marmor im Ueberfluße lieferten.

Das Proscenium und das Logeum lagen auf gleicher Fläche. Die Erhöhung beider über die Orchestra nimmt Genelli zu zehn bis zwölf Fuß an. Dieß gründet sich auf eine falsche Leseart im Texte des Vitruvius, die ich noch in keiner Ausgabe weggeräumt gefunden habe. Es heißt in dem Abschnitte vom griechischen Theater: Eius logei *altitudo* non minus debet esse pedum decem, non plus duodecim. Er wäre seiner eignen Lehren ganz uneingedenk gewesen, wenn er dieß gesagt hätte: denn er hatte kurz zuvor für das römische Theater die Vorschrift ertheilt, die Bühne dürfe nicht mehr als fünf Fuß über die Orchestra erhöht sein, damit die darin sitzenden Senatoren die Bewegungen aller Schauspieler sehen könnten *). Dieß gilt nun ebenfalls von den Choreuten; der Unterschied liegt nur im Sitzen oder Stehen. Mit Einem Worte: es muß *latitudo* gelesen werden, und diese leichte Umstellung zweier Buchstaben ist nicht eine bloße Conjectur sondern wirklich die Leseart einer Handschrift (ed. Schneider. T. II, p. 359.). Nun ist Alles klar. Vitruvius bemerkt an einer andern Stelle, daß die vorgeschriebenen Verhältnisse nicht immer beobachtet werden können, weil gewisse Theile an großen und kleinen Theatern des Gebrauchs wegen in gleicher Größe ausgeführt werden müßen. Dazu gehörte das Logeum, dessen Länge durch den Diameter der Orchestra gegeben war; die Breite aber gegen das Proscenium

*) In orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata; et eius pulpiti altitudo sit ne plus pedum quinque, uti qui in orchestra sederint, spectare possint omnium agentium gestus.

hin durfte nicht geringer als zehn Fuß sein, damit die Schauspieler in ihren oft leidenschaftlichen Bewegungen nicht gehemmt würden.

Bei der nach dem verfälschten Text des Vitruvius angenommenen Tiefe hätte der Chor die Schauspieler nur am vordersten Rande des Logeums erblicken können; er hätte zu ihnen wie aus einem Keller hinauf gesprochen. Nun sehen wir aber an vielen Stellen, daß der Chor, ohne die Thymele zu besteigen, die ganze Bühne überschaut. Der Auftritt im zweiten Oedipus, wo sich dieser anfangs am Eingange des Haines der Furien verborgen hält, und nur zögernd auf die dringenden Mahnungen des Chores weiter vortritt (Oed. Col. 117 – 254.), ist hievon eins der auffallendsten und unläugbarsten Beispiele. Es ist glaublich, daß die griechischen Baumeister, wie es allgemein auf unsern Theatern geschieht, der Bühne einen unmerklichen Abhang nach vorn gegeben haben werden *). Sie waren, wie wir aus dem Vitruvius lernen, aufmerksam auf optische Täuschungen, und es konnte ihrer Wahrnehmung nicht entgehn, daß hiedurch die Statur der vom Hintergrunde her vortretenden Schauspieler scheinbar vergrößert ward.

Aus der verringerten Tiefe der Orchestra ergeben sich mancherlei vortheilhafte Abänderungen in Genellis Grundriß. Die Stufen der an das Logeum angelehnten doppelflügeligen Treppe werden auf die Hälfte der Zahl zurückgebracht; folglich bleiben auch zu beiden Seiten längere Enden der Vorderwand des Hyposceniums für die architektonische Verzierung

*) Beim Suetonius (Nero, c. 13.) kommt devexum pulpitum vor, aber auf solche Weise, daß es vielleicht nur für eine besondre Gelegenheit so eingerichtet war.

übrig. Die Thymele, um den Mittelpunkt des Halbkreißes viereckig in Form einer abgeplatteten Pyramide aufgeführt, erhielt eine immer noch beträchtliche aber nicht unbequeme Größe. Solchergestalt ließ sie den Durchzug, sowohl für den Chor als für andre Aufzüge freier. Endlich wird die Gränze, die der Chor in seinen kreißenden Bewegungen nicht überschreiten durfte, weil er sonst durch die Stützwand des Theatron den weiter zurück sitzenden Zuschauern verdeckt worden wäre, viel weiter hinaus gerückt. Um diese Gränze zu finden, braucht man nur die Fluchtlinie der Sitzreihen bis auf den Boden fortzuführen.

Bei'm Pollux würde man vergeblich nach Meßungen suchen; indessen giebt er doch eine Nachricht, die meine Behauptung mittelbar bestätigt *). „Das dem Theatron zugewendete, unter dem Logeum liegende Hyposcenium war mit „Säulen und kleinen Statuen verziert." Wenn die Erhöhung der Bühne zehn bis zwölf Fuß betrug, so hätten die zwischen Halbsäulen oder flachen Pilastern in Blenden aufgestellten Figuren, Postament und Gesimse abgerechnet, noch immer beträchtlich über Lebensgröße sein können. So aber waren es nur Bildsäulchen (*ἀγαλμάτια*), die vermuthlich bloß eine allgemeine Beziehung auf die musikalischen Wettspiele der Scene hatten. Es mochten Flöten- oder Leierspieler, Satyrn, Bacchantinnen und dergleichen sein; den vorstehenden Gottheiten wies man gewiß nicht eine so demüthige Stellung unter den Füßen der Schauspieler an. Ueberhaupt war diese architektonische Einfaßung nur eine Nebensache,

*) Onomast. IV, 124. *Τὸ δὲ ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις ἐκεκόσμητο, πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένον, ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον.*

und konnte die mehr nach oben gerichteten Blicke der Zuschauer wohl nicht sonderlich anziehen.

Ich bemerke noch als einen mit der obigen Annahme übereinstimmenden Umstand, daß in der alten Komödie zuweilen die Personen in der Orchestra mit andern auf dem Logeum stehenden handgemein werden. In der Lysistrata kommen die Alten, schwerbeladen mit Reisig und Brennholz, nebst Kohlenbecken in den Händen, wovon der Rauch ihnen die Augen wund beizt, um die Barricaden vor der Akropolis in Brand zu stecken. Die Frauen treten vor bis an den Rand der Bühne, mit Krügen bewaffnet; es endigt damit, daß die Alten tüchtig mit kaltem Wasser begoßen und bis auf die Haut durchnäßt werden. In den Vögeln rückt der Chor gegen die beiden in sein Gebiet eingedrungenen Fremdlinge drohend heran, mit schlagenden Fittigen und ungeheuern aufgesperrten Schnäbeln; dagegen waffnen sich dann Pisthetärus und Euelpides mit Küchengeräth, Pfanne, Schüßel und Bratspieß. Freilich waren es nur Spiegelgefechte; aber sie hätten aller Anschaulichkeit entbehrt, wenn die Kämpfenden durch eine so große Kluft getrennt gewesen wären.

Es ist kaum nöthig zu erinnern, daß die Orchestra sammt den beiden Eingängen und der dazwischen liegenden Bahn, mit Ausnahme der erhöhten Thymele, eine völlig ebene Fläche darbot. Für jeden Gebrauch dieses Raumes, sowohl für die Schwenkungen des Chores, als für den Durchzug von Rossen und Wagen, wären Terrassen oder Absätze irgend einer Art nur hinderlich gewesen. Auch Charons Nachen, der offenbar im Kreiße herumfährt, konnte nur über die ruhigen Gewäßer des acherusischen Sees, nicht über Thäler und Hügel hingleiten.

4.

Abfertigung der Konistra.

Nach dieser vollständigen Aufzählung der Theile des Theatergebäudes und der Bestimmung ihrer Lage gegen einander, darf ich einen Namen nicht unerwähnt laßen, der meines Erachtens gar nicht hieher gehört, aber von Philologen und Archäologen eingebürgert worden ist. Ich meine die Konistra. Nach der Ableitung bedeutet es einen stark besandeten Platz. Einen solchen Boden bedurften die Ringer, um sich nicht zu beschädigen, da sie oft gewaltsam niedergeworfen wurden. Aber niemand wird sich überreden, der Chor habe seinen Reigen in tiefem Sande watend aufgeführt. Das Wort scheint sich von der Palästra hieher verirrt zu haben. Dort, an der rechten Stelle, erwähnt es auch Pollux *), im Theatergebäude kennt er es durchaus nicht, eben so wenig wie Vitruvius. Das Stillschweigen dieser beiden ältesten und zuverläßigsten Schriftsteller ist entscheidend. Wir kennen die wesentlichen Glieder des Baues nach Maß, Figur, Lage und Bestimmung. In dem ganzen Bezirke ist kein Raum für einen besandeten Platz übrig. Aus welchem Grunde hat man nun hier einen solchen mit Gewalt hineinschaffen wollen? Auf die vereinzelt stehende Autorität des Suidas hin; eines Lexikographen des Mittelalters, dessen Aussagen nur in so fern etwas gelten, als er einen klassischen Schriftsteller ausgeschrieben hat, und ihn namhaft macht. Dieß hat er aber hier unterlaßen; und aus den groben Irrthümern

*) Onomast. II, 154. *Γυμνάσιον, παλαίστρα, κονίστρα.* Ib. 153. *κονίσασθαι.*

so wie aus einigen barbarischen Ausdrücken erhellet zur Genüge, daß er entweder gar keinen Gewährsmann hatte, oder einen in diesem Fache eben so unbewanderten Neugriechen, als er selbst war. Im Zeitalter des Suidas, man möge es nun nach Vermuthungen etwas früher oder später ansetzen, war das attische Schauspiel seit einem halben Jahrtausend von dem vormals hellenischen Boden verschwunden. Die christlichen Priester hatten es von jeher strenge verdammt: die Tragödie, weil sie ganz mit Heidenthum gesättigt war; die neuere Komödie, wegen ihrer vermeinten oder wirklichen Unsittlichkeit. Die verödeten Theater lagen vermuthlich schon in Ruinen wie jetzt; nur der Vesuv hat uns unter seiner Lava und Asche ein paar kleine Muster unversehrt aufbewahrt. So fehlte es den byzantischen Grammatikern, in deren Händen die alte Litteratur ein todter Buchstabe geworden war, an jedem anschaulichen Begriff. Ungefähr alles, was Suidas vom Theaterbau zu sagen wußte, findet sich bei dem Wort Scene zusammengestellt. Es wird daher nöthig sein, diesen Artikel wörtlich durchzugehen, um seine Kennerschaft gehörig zu würdigen *). „Die Scene, sagt er, ist die Mit„telthür des Theaters.“ — Dieß ist gediegener Unsinn, und läßt sich durch keine erkünstelte Deutung retten. — „Die „Parascenien sind, was zu beiden Seiten der Mittelthüre

*) Suidas s. v. *Σκηνή ἐστιν ἡ μέση θύρα τοῦ θεάτρου. Παρασκήνια δὲ τὰ ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς μέσης θύρας. ἵνα δὲ σαφέστερον εἴπω, μετὰ τὴν σκηνὴν εὐθὺς καὶ τὰ παρασκήνια, ἡ ὀρχήστρα· αὕτη δέ ἐστιν ὁ τόπος ὁ ἐκ σανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος, ἐφ᾽ οὗ θεατρίζουσιν οἱ μῖμοι. ἔστι μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς τοῦ Διονύσου, ὃς καλεῖται θυμέλη· παρὰ τὸ θύειν. μετὰ δὲ τὴν θυμέλην ἡ κονίστρα, τουτέστι τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου.*

„liegt.“ — Nicht doch! erst kommen die beiden Nebenthüren der Hauptfronte. — „Daß ich es aber deutlicher sage, auf „die Scene und die Parascenien folgt sogleich die Orchestra.“ — Das Logeum wird übersprungen: Wort und Sache sind dem Schreiber unbekannt geblieben. — „Die Orchestra ist der „mit einem bretternen Boden belegte Platz, auf welchem die „Mimen theatrisieren.“ — Daß die Schauspieler mit dem verächtlichen Namen der Mimen belegt werden, ist allem klassischen Sprachgebrauch zuwider; der lächerliche Ausdruck für die Ausübung ihrer Kunst ebenfalls. Wenn es hieße: *ἐφ᾽ οὗ ἀγωνίζονται οἱ ὑποκριταί*, so wäre es wenigstens griechisch, aber der Satz bliebe immer noch falsch. Um ihn zu berichtigen, müßte man entweder für die Orchestra das Logeum, oder für die Schauspieler die Choreuten setzen. — „Auf die Orchestra folgt ein Altar des Dionysus, der vom „Opfern Thymele genannt wird. Auf die Thymele folgt „dann die Konistra, das heißt der untere Boden des Thea- „ters.“ — Nach der Angabe ist die Konistra nichts anderes, als der von den Sitzreihen umfaßte Halbkreiß, den Griechen und Römer gleichermaßen Orchestra genannt haben. Allein da der verworrene Compilator sich dieses Wort schon vorweg genommen hatte, mußte er hier ein der Sache fremdes aufgreifen. Offenbar hat er das Amphitheater mit dem Theater verwechselt, und Konistra soll eine Uebersetzung des Lateinischen arena sein *).

*) An einer andern Stelle erklärt Suidas Konistra richtig durch Palästra; aber die Orchestra soll wiederum eins mit der Palästra sein. Man sieht, alles läuft in einander: jeder kann nach Belieben unter so vielen Irrthümern wählen. Auch das Proscenium beschreibt Suidas fälschlich als einen Vorhang vor der Scene; und, zum Beweise seines Blödsinnes führt er in Einem Athem eine Stelle

Wie dem auch sei, ich halte mich für berechtigt, allen Sand, sowohl den körperlichen, als jenen figürlichen, den man den Leuten in die Augen streut, aus dem Tempel der beiden verschwisterten Musen wegzufegen.

5.

Größe des athenischen Theaters.

Das große dionysische Theater, das unten am südlichen Abhange der Akropolis erbaut war, konnte dreißigtausend Zuschauer faßen. Diese Zahl geht über alles hinaus, was von anderswo aufgefundenen griechischen Theatern nach Maßgabe der Ruinen glaublich schien. Indessen haben wir das unverwerfliche Zeugniß Platons (Symposion, p. 175.), eines Zeitgenoßen, für die Thatsache, daß bei der Aufführung der Tragödie, womit Agathon seinen ersten Preis gewann, mehr als dreißigtausend Hellenen gegenwärtig waren. Gerade so giebt Aristophanes (Eccles. 1133.) die Zahl der attischen Bürger an. Der freie Zutritt zu den scenischen Festen war ein Bestandtheil ihrer Volksrechte; und sie waren viel zu schaulustig, als daß sie hätten zu Hause bleiben sollen. Bei dem Mangel aller Spuren läßt sich keine Restauration versuchen; wir müßen uns mit einer ungefähren Schätzung begnügen. Manche unrichtige Vorstellungen, besonders von der Decoration und Maschinerie, sind unstreitig dadurch veranlaßt worden, daß man sich den Umfang des Baues und die davon abhängigen Maße und Entfernungen nicht gehörig vergegenwärtigt hat. Der römische Lehrer der Baukunst be-

---

des Polybius an, wodurch seine Erklärung auf das lichtvollste widerlegt wird. Küster hatte den Fehlgriff längst gerügt; dennoch hat ihn Schneider wieder in sein Wörterbuch aufgenommen.

stimmt mehrentheils nur Verhältnisse: über den Durchmeßer des innersten der concentrischen Halbkreiße so wie über die Zahl der Sitzreihen schreibt er nichts vor. Zur Lösung der schwierigen Aufgabe mußte der Baumeister beide Mittel geschickt vereinigen: der einseitige Gebrauch des einen oder des andern hätte große Nachtheile gehabt. Eine übermäßige Anzahl von Sitzreihen hätte den engen Keßel allzusehr vertieft, und das bis zu gleicher Höhe errichtete Scenengebäude hätte dadurch ein thurmähnliches Ansehen gewonnen. Ein allzu ausgedehnter Durchmeßer der Orchestra hätte hingegen die am meisten begünstigten Plätze, die in der Mitte der unteren Sitzreihen befindlichen, schon in eine unbequeme Entfernung zurückgeworfen. Der englische Reisende Gell zählte an dem Theater in Epidaurus fünf und fünfzig Sitzreihen: dieß ist die größte Zahl, die man irgendwo an den bisher beschriebenen Ueberresten gefunden hat. Nehmen wir sechszig an, so wird an der Orchestra, um eine solche Volksmenge unterzubringen, ein Durchmeßer von 300 Fuß erforderlich sein. Die Sitze waren niedrig, weil jedermann sein Polster mitbrachte; Vitruvius giebt die Höhe zu fünfzehn bis sechszehn Zollen an; die obere Fläche hingegen zu zwei bis drittehalb Fuß. Hier mußten hinter dem Rücken der Vordermänner die Füße der zunächst über ihnen sitzenden Zuschauer Platz finden. Das reichlichere Maß war vorzuziehen, damit nicht jene Unbequemlichkeiten einträten, die Ovid so drollig rügt.*)

---

*) *Art. am.* I, 157.

Respice praeterea, post vos quicunque sedebit,
Ne premat opposito mollia terga genu.

Amor. III, el. II, 23.

Tu quoque, qui spectas post nos, tua contrahe crura,
Si pudor est, rigido ne preme terga genu.

Ueber das jedem an der Kreißlinie zugetheilte Maß finde ich keine Angabe. Man wird auch hier den Raum gespart haben: dem Marmor eingeritzte Striche bezeichneten die Gränze jedes Sitzes zur Rechten und Linken.*) Indessen darf man bei einem geistigen Gastmahl eben so wenig wie bei einem körperlichen die Gäste zu enge zusammen pressen; anderthalb Fuß für jeden Sitz wird nicht zu viel sein. Die Berechnung aus den obigen Elementen nach dem bekannten Verhältniß des Diameters zur Peripherie ist ganz einfach. Der Abzug für die Treppen, welche convergierend die Keile bildeten, mag bei einer ungefähren Schätzung unbeachtet bleiben; eben so die für die freie Circulation so nothwendigen Umgänge (*διαζώματα*, praecinctiones). Demnach betrug die horizontale Durchschnittslinie von dem innersten der sechszig concentrischen Halbkreiße bis zu dem äußersten, 150 Fuß; der Durchmeßer von einem Ende des Theatron zum andern wuchs um das Doppelte. Die Durchschnittszahl der

*) *Art. am.* I, 141.

Et bene, quod cogit, si nolit, linea iungi:
Quod tibi tangenda est lege puella loci.

Amor. III, el. II, 19—22.

Quid frustra refugis? cogit nos linea iungi:
Haec in lege loci commoda Circus habet.
Tu tamen, a dextra, quicunque es, parce puellae:
Contactu lateris laeditur illa tui.

Da die Stellen vollkommen klar sind, so brauchen wir nicht bei den falschen Auslegungen der Commentatoren, auch Forcellinis, zu verweilen. Es ist hier vom Circus maximus die Rede: aber gleiche Bedürfnisse laßen auf ähnliche Einrichtungen schließen. Daß im Circus die Sitze in gerader Linie fortliefen, macht keinen wesentlichen Unterschied; nur mochte die Fluchtlinie steiler hinaufgehen, weil alles zu Schauende unten am Boden und in der Nähe befindlich war: daher die oben angeführte Klage.

Zuschauer auf jeder Sitzreihe müßte 500 sein; wir erhalten aber nach den Voraussetzungen nur 471. Folglich wird von der Breite der Sitze etwas abgezogen, oder der schon gewaltige Bau noch erweitert werden müßen.

Der Sitz der Kampfrichter, das vorderste Holz, wäre demnach 150 Fuß von der Thymele entfernt gewesen, noch 50 Fuß weiter bis zur Bühne, und vielleicht eben so viel bis zur Decoration im Hintergrunde des Prosceniums. Man sieht, es ward hiebei auf gesunde und geübte Sinne gerechnet. Für ein heutiges Publikum, das sich mit Brillen und Operngucken bewaffnen muß, denen man in Schauspielhäusern von schlechter akustischer Beschaffenheit noch die Ohrtrompeten beifügen möchte, wäre die Einrichtung gar nicht paßend gewesen. Vollends jene Zuschauer, die mit einem bescheidenen Platze ganz oben und hinten, dem bei uns so genannten Paradiese, vorlieb nehmen mußten, hatten Gelegenheit an Schärfe des Gesichts mit den tiroler Scharfschützen zu wetteifern.

In dem Amphitheater zu Verona, dessen innerer Stufenbau noch ganz erhalten ist, spielen zuweilen wandernde Komödianten. Die Reisenden versichern einstimmig, daß man dort trotz der Entfernung keine Silbe verliere.

Das fein wahrnehmende Gehör des attischen Publikums wird durch manche Anekdoten bestätigt. Die Schauspieler wendeten den größten Fleiß auf ihre Aussprache. Einer, der den geringen Fehler begangen hatte, ein Wort mit dem letzten Consonanten vor einem elidierten, aber dennoch bei einem richtigen Vortrage noch hörbaren Vokal plötzlich abzubrechen, statt beides mit der folgenden Silbe zu binden, wodurch ein lächerlicher Doppelsinn entstand, wurde darüber fast zum Sprichwort. (Aristoph. Ranae 304, et not. Brunck.)

6.

Theaterpolizei.

In einer so zahlreichen Versammlung, vollends unter einem leidenschaftlichen Volke, das mit Zeichen des Beifalles oder des Mißfallens, mit Klatschen oder Pochen und Zischen oft ein gewaltiges Getümmel erregte, Ruhe und Ordnung zu erhalten, war gewiß kein leichtes Geschäft. Hiezu wurden von den Vorstehern Polizeidiener gebraucht, die von dem Kennzeichen ihres Amtes Stabträger hießen. Zänkereien über die Plätze mochten, ungeachtet aller Sorgfalt jedem den seinigen zu bestimmen, häufig entstehen *): da waren dann die Stabträger befugt, einen eingedrungenen und widerspenstigen Zuschauer hinauszuweisen. Auch mußten sie wohl zuweilen auf der That ertappte Diebe verhaften, deren sich eine Menge einfand, und in dem Gewühl auf Gelegenheit zur Ausübung ihres Gewerbes lauerte. (Pax, 731.) Aber Aristophanes (Pax, 734.) übertreibt offenbar scherzend die Autorität dieser Unterbeamten, wenn er sagt, sie sollten billig die Komödiendichter ausprügeln, wenn sie sich selbst lobten. Denn dieß ist sein Eingang zu einer Parabase, worin er sich selbst die ungemeßensten Lobsprüche zutheilt. Derselbe Komiker scherzt auch über die Schwierigkeit, wieder zu seinem Platze zu gelangen, wenn man ihn einmal verlaßen hatte. (Aves, 785—789.) Wie bequem wäre es, läßt er den Chor der Vögel zu den Zuschauern sagen, wenn ihr Flügel hättet! Zum Beispiel, es hätte sich einer bei den tragischen Chören

*) Es war dafür ein eigner kurzer Ausdruck geprägt. *Θέαν καταλαμβάνειν* heißt bei'm Demosthenes (contra Mid.) sich eines fremden Sitzes bemächtigen.

gelangweilt, und wäre darüber hungrig geworden, so könnte er geschwind nach Hause fliegen, dort frühstücken, und eben so wieder zurückkommen.

Ein unbequemes und vielleicht gefährliches Gedränge des zuströmenden Volkes bei den Ein- und Ausgängen zu verhüten, war weit schwieriger an einem auf Felsengrund ruhenden Theatron, wie das athenische war, als an einem in der Ebene erbauten und rings herum zugänglichen. Denn hier konnte man die Eingänge von außen nach Belieben vervielfältigen. Der ganze Halbkreiß war mit Gallerien unterhöhlt; diese stiegen über einander empor, verbunden durch Treppen, die zuletzt an den Umgängen ausmündeten.

In dem athenischen Theatron hingegen konnten die Aufgänge schwerlich anderswo angebracht sein, als neben den Hörnern; und wiederum in der Mitte des Säulenganges für die oberen Sitzreihen, wozu aber erst der Abhang des Berges erstiegen werden mußte. Durch die Orchestra einzutreten, konnte nur ein Vorrecht der obrigkeitlichen Personen sein.

Die Wachen der Stabträger mochten überall aufgestellt werden, wo ihre Aufsicht am nöthigsten war, und wo sie den Zuschauern am wenigsten hinderlich fielen: an den Eingängen; oben unter dem Säulengange, von woher sich Alles überschauen ließ; unten am innern den Zuschauern verborgenen Rande der Orchestra, dicht unter den Sitzen der Kampfrichter und Prytanen, von denen sie Befehle zu empfangen hatten. Aber dem Suidas, dessen tiefe Unkunde des Theaterwesens wir bereits nachgewiesen haben, werden wir es um keinen Preis glauben, daß die Stabträger, weit entfernt sowohl von den Zuschauern, als von den Vorsitzern, auf der Thymele gestanden, und solchergestalt den würdigen geweiheten

Mittelpunkt eingenommen hätten, von welchem die Choreuten den Namen Thymeliker führten. *) Es wäre gerade so schicklich gewesen, als wenn man bei uns den Wachposten der Polizei in der königlichen Loge aufstellte.

Uebrigens habe ich diese Dinge nur im Vorbeigehen erwähnt, weil sie mit zur Vorstellung des Ganzen gehören. Da mein Augenmerk allein auf die äußere Erscheinung und Zierde der dramatischen Poesie gerichtet ist, so liegt es mir nicht ob, auf die Antiquitäten der Theaterpolizei mich näher einzulaßen. Wir haben bis jetzt die symmetrische Einfaßung vorgezeichnet: nun wollen wir das Gemälde selbst betrachten.

7.

Decoration und Maschinenwesen.

Die Decoration läßt sich, getrennt von dem Maschinenwesen, nicht befriedigend erläutern. Wir müßen wenigstens die Stellen ausmitteln, wo die Vorrichtungen angebracht waren, die von versteckten Werkleuten in Bewegung gesetzt werden sollten. Diese Stellen waren der Raum hinter der

---

*) Hermann (Opusc. VI, p. 148.) nennt dieß einen erst bei den späteren Schriftstellern vorkommenden Gebrauch. Aber das Wort findet sich schon bei'm Vitruvius. Apud eos (Graecos) tragici et comici actores in scena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones. Itaque ex eo *scenici* et *thymelici* Graece separatim nominantur. Der Römer hatte diese Unterscheidung, wie man sieht, aus älteren griechischen Schriftstellern geschöpft. Der um zwei Jahrhunderte spätere Pollux hingegen hat das Wort ausgelaßen.

großen Decoration, die Söller der Parascenien, und die Hyposcenien.

Daß der Abstand der Decoration von dem Scenengebäude nicht ganz unbeträchtlich sein konnte, erhellet aus dem Gebrauch der Exostra und des Ekkyklema; aus dem Auftreten einer oder mehrerer Personen auf der Distegie, zu deren Söller sie durch eine im Innern angebrachte Treppe gelangten; endlich aus den Verwandlungen der Hauptdecoration, die immer nach hinten zu stattfanden.

Auf den Söllern der Parascenien standen, durch die Brüstung versteckt, die Arbeiter, welche Blitz und Donner in Bewegung setzten; andre, welche die Maschine regierten, worauf die Götter quer über das Proscenium hinschwebten; und ganz vorn war der Vorhang hinaufzuziehen.

Die Hyposcenien waren, wie schon der Name besagt, die nur durch Lampen zu erhellenden Räume unter der ganzen Bühne mit Inbegriff des Logeums. Eine Höhe von sieben bis acht Fuß von dem steinernen Boden bis zu der durch Böcke gestützten und mit Dielen belegten Balkenlage, worauf die Bühne ruhete, war hinreichend für die Verrichtungen der Werkleute in diesem unterirdischen Gemach; und das stimmt genau überein mit dem vorhin dargethanen Maß der Erhöhung der Bühne über die Orchestra, da diese nur einer niedrigen Holzbekleidung bedurfte.

Hier lag die starke Welle, um welche der Vorhang aufgerollt werden mußte, in demselben Augenblicke, wo man ihn von oben herunterließ. Von hieraus stiegen die Schatten der Unterwelt durch eine Versenkung empor, und verschwanden wieder eben dahin. Der griechische Name ist vom Hinaufschnellen (ἀναπίεσμα) eines Ausschnittes in dem Boden der Bühne entlehnt, wie der unsrige von der ent-

gegengesetzten Bewegung. Wenn die Decoration nicht verwandelt werden, sondern durch ein Erdbeben versinken sollte, wovon wir ein sehr altes Beispiel haben, so mußten deren Absätze, auf ähnliche Art wie der Vorhang, durch einen Spalt hinunterfallen. Da die Periakten in dem Boden der Bühne befestigt waren, und ihre aufrecht stehende Achse nicht nach oben verlängert werden durfte, so konnten die hindurchgestoßenen Enden der Achsen hier am bequemsten behufs einer Verwandlung gedreht werden. Auch ein fernes Geschrei und Kampfgetümmel, das dem Rollen eines unterirdischen Donners verglichen wird (Eurip. Electra, 745—56.), konnte nur von hieraus, durch die Holzbekleidung gedämpft, täuschend erschallen.

Pollux giebt das Wort Hyposcenien ohne eine Erklärung, die auch in der That entbehrlich war. Im Singular gebraucht er es für die vordere Stützwand der Bühne, deren Lage er ganz genau angiebt. Dieser Sprachgebrauch wird dadurch gerechtfertigt, daß dieß der einzige sichtbare Theil jenes Unterbaues war. Dennoch ist hiebei, wo ein Mißverständniß kaum möglich schien, ein achtungswerther Gelehrter *) auf eine seltsame Irrbahn gerathen. Er meint nämlich, Hyposcenium bedeute Säulengänge oder Arkaden an der inneren Fronte des Scenengebäudes gegen das Proscenium hin, was aller sprachlichen Analogie zuwider läuft. Hier war durchaus kein Platz zu einem Säulengange, an der attischen Bühne noch weniger als an der römischen. Aber gesetzt, man wolle die früher erörterten Säulengeschoße des Vitruvius auch für jene gelten laßen, so folgt daraus noch

*) *Groddeck* de parasceniis et hyposceniis, in Wolfs Analekten, B. III, S. 99.

gar kein Porticus: die Säulen konnten dicht an die Wand angelehnt sein, wie es in der damaligen Baukunst häufig vorkommt. Der Verfaßer der Abhandlung bringt eine merkwürdige Anekdote bei, die seine Hypothese bestätigen soll, aber sie gerade auf das entschiedenste widerlegt. Asopodorus, ein Kenner und witziger Kopf, fand den Geschmack seiner Zeitgenoßen in der Musik so verderbt, daß er den Beifall der Menge für ein untrügliches Kennzeichen einer verkehrten Ausübung der Kunst hielt. Während er noch im Hyposcenium verweilte, ließ sich ein Flötenspieler hören, und wurde lärmend beklatscht. „Was bedeutet dieß?“ rief Asopodorus aus: „es muß etwas sehr Abgeschmacktes vorgebracht worden „sein; sonst hätte es der Menge nicht gefallen können.“ Wenn eine Flötenspielerin, (Aristoph. Aves, 222. Cf. Schol.) die hinter der Decoration eine im Gebüsch versteckte Nachtigall nachahmen sollte, von den so weit entfernten Zuhörern deutlich vernommen ward, so mußte umgekehrt Asopodorus, wenn er eben da sich befand, den auf der Thymele oder vielleicht ihm noch näher auf dem Logeum stehenden Flötenspieler gleichfalls vernehmen. Aber in dem Hyposcenium (dans les souterrains de la scène) konnte er die künstlichen Modulationen und Coloraturen des Virtuosen nicht unterscheiden; nur das lärmende Geräusch des Beifalls drang durch die Ueberlage von Balken und Brettern hindurch.

Die Periakten waren zur Decoration und zu Verwandlungen dienende Werkzeuge, denen es bei den Antiquaren fast eben so schlimm ergangen ist wie der offnen Bahn an der Orchestra. Man werfe nur einen Blick auf die Grundrisse: da wird man an jeder Seite ein einziges kümmerliches Dreieck finden, gewöhnlich noch dazu an der falschen Stelle. Was wäre damit zu machen gewesen? Die Periakten waren

decoriert und schloßen sich seitwärts an die Hauptdecoration an, folglich mußten sie auch eben so hoch hinaufgeführt sein. Jede Seite des Dreiecks konnte schwerlich mehr als vier bis fünf Fuß meßen; das hätte also einen schmalen, ungefähr zehnmal so hohen Streif gegeben. Kann sich wohl jemand, der nur einigermaßen über die Sache nachdenkt, überreden, die Athener hätten eine solche Mißgeburt des Geschmacks geduldet? Wollte man nun durch Vergrößerung des Dreiecks ein leidliches Verhältniß zwischen der Höhe und Breite des perspectivischen Gemäldes herausbringen, so wären aus den beiden Periakten ganz unbehülfliche und das Proscenium beengende Maschinen geworden. Die Antiquare sind dadurch irregeleitet worden, daß Pollux, von der Decoration der einen Seite sprechend, das Wort Periakte im Singular gebraucht, was aber collectiv zu nehmen ist.

Die Figur der Periakten ward schon im Vorhergehenden beschrieben; der Umfang der Dreiecke läßt sich nur ungefähr schätzen; ihre Zahl wird nach der Tiefe des Prosceniums, d. h. nach der Entfernung der Hauptdecoration von dessen vorderem Rande gewechselt haben, und diese ward wiederum durch die Größe des Theaters im Ganzen bestimmt. Nun ist noch das Wichtigste, ihre Lage auf der Bühne festzustellen. Hierüber ertheilt uns Pollux einen Bescheid, der an Bestimmtheit und Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Seine Angabe steht aber in Verbindung mit den fünf Eingängen für die Schauspieler, welche sämmtlich auf die Bühne führten. Die dem Theatron gegenüber liegende Fronte des Scenengebäudes hatte drei Thüren, denen eben so viele in der Decoration entsprachen, falls sie architektonisch war. Die durch diese eintretenden Schauspieler kamen aus dem königlichen Pallast oder Tempel und den dazu gehörigen

Nebengebäuden, als ihrem gewöhnlichen Aufenthalt. Nun erforderte aber die dramatische Verknüpfung noch andre Personen, die als entweder aus der Stadt oder aus der Landschaft kommend gedacht werden sollten. Für solche Theilnehmer an der Handlung war an jedem Flügel des Scenengebäudes eine Thüre bestimmt, die nach hinten zu lag, jedoch nicht ganz in dem Winkel, weil sie vor der Decoration des Hintergrundes vorbei auf das Proscenium führte. „Seitwärts von den beiden Thüren,“ sagt Pollux, „welche die „Mittelthür einfaßen, müßen noch zwei andre sein, eine auf „jeder Seite, neben denen die Periakten dicht aneinander in „dem Boden befestigt sind.“ *) Das Einzige, was nach dieser Angabe in Frage gestellt werden kann, ist die Richtung der Seiten-Decorationen gegen die des Hintergrundes: ob sie nämlich mit ihr einen rechten Winkel bildeten, oder sich in schräger Linie scheinbar an sie anschloßen. Ich sage mit Fleiß ‚scheinbar‘; denn es mußte noch ein Durchgang übrig bleiben, geräumig genug, um einen Schauspieler mit den gewöhnlichen zwei Begleitern, oder die Träger einer Bahre, worauf ein Verwundeter lag, auftreten zu laßen. Die schräge Richtung ist bei weitem die annehmbarste: theils für die Scenographie selbst, theils weil sie der Hälfte oder zwei Dritteln der Zuschauer, welche die mittleren Plätze im Theatron einnahmen, die Seitenbilder entgegenbrachte. Die an beiden Enden sitzenden büßten freilich den Anblick des ihnen zunächst Liegenden ein; aber es gieng dadurch nichts Wesentliches für sie verloren, weil die beiden Gemälde nach einer gewissen

---

*) Παρ᾽ ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην, ἄλλαι δύο εἶεν ἄν, μία ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν.

Regel einander entgegengesetzt waren. Wer die Stadt gegenüber sah, konnte auf die Landschaft ihm zur Seite schließen, und eben so umgekehrt.

Demnach wurde durch die von der vorderen Ecke der Parascenien nach hinten zu vorlaufende Reihe der Periakten an jeder Seite des Prosceniums ein durch jene verkleidetes Dreieck abgeschnitten. Dieses konnte dazu dienen, die über einander geschichteten Tafeln der großen Decoration nach einer Verwandlung zu bergen. Doch wurde es zuweilen auch zu wichtigeren, in die Handlung selbst eingreifenden Zwecken benutzt, wie wir an dem Beispiele des Ajax sehen. Die nähere Betrachtung dieser Tragödie wird einerseits das eben Dargelegte bestätigen, andererseits wird uns durch die behauptete Anordnung erst recht anschaulich werden, was der Dichter gezeigt und was er den Augen der Zuschauer entzogen hat.

Vitruvius sagt im Wesentlichen dasselbe, nur weniger deutlich. Daran ist seine Latinität Schuld, die überall der Nachsicht bedarf, der aber hier durch ein paar kleine Veränderungen der Leseart leicht nachgeholfen werden kann. *)

---

*) Ich setze die Stelle wörtlich her, indem ich nur eine fremdartige Einmischung auslaße, und meine Vorschläge durch Cursivschrift unterscheide. Ipsae autem scenae suas habeant rationes explicatas ita, uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae; *dextrae ac sinistrae hospitalium* (vulg. dextra ac sinistra hospitalia): secundum *eas* (vulg. ea) autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci περιάκτους dicunt ab eo, quod machinae sunt in iis locis versatiles trigonae, habentes in singula tres species ornationis, quae, cum fabularum mutationes sunt futurae, — — — — — —, versentur mutentque speciem ornationis in frontes: secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a pe-

8.

Genellis Hypothese.

„Was die Scene selbst betrifft“, sagt er, „so mußte der „untere Theil derselben, der auf dem Proscenium den eigent„lichen Aufenthalt der Hauptrolle darstellte, immer meist in „plastischer Wirklichkeit gebildet, mithin, was die starren „Theile betraf, gemeiniglich aus Holz construiert werden. „Denn dieser Aufenthalt, er mochte darstellen, was er wollte, „griff immer mit körperlicher Wirklichkeit in das Spiel ein: „man mußte in denselben eingehn, man mußte sich in ihn „zurückziehn und wieder aus ihm hervortreten können. Der „obere Theil hingegen, so viel jene Construction von der „Höhe der Scenenwand unbedeckt ließ, wurde durch ein bloß „graphisches Bild bekleidet, das dazu diente, die anderweiti„gen, nicht unmittelbar in's Spiel eingreifenden Umgebungen „darzustellen, die zur näheren Bezeichnung der Gegend die„nen konnten, worin der Aufenthalt liegen sollte. Die ganze „Scenen-Decoration zerfiel demnach in zwei Hälften: eine „untere, plastischer Art, und eine obere, die ein flaches Ge„mälde war. Jene konnte wohl, nach dem was sie vorstellte, „oft auch der Tiefe nach das ganze Proscenium einnehmen; „diese hingegen war dahinter aufgerichtet und diente jener „wie zur Rückwand.“

---

regre aditus in scenam. — Vitruvius handelt hier vom römischen Theater, wo alle Seiteneingänge, auch die für den Chor bestimmten, auf die Bühne führten, weil in der Orchestra gar nicht gespielt ward. Versurae procurrentes sind die vorspringenden Flügel des Scenengebäudes; man vergleiche den in demselben Kapitel vorkommenden Ausdruck itinera versurarum.

Ich habe den scharfsinnigen Mann selbst reden laßen, damit man nicht etwa glaube, ich wolle mir durch die Art der Auffaßung die Widerlegung erleichtern, die mir durch das Bisherige schon genug vorbereitet zu sein scheint.

Das ist richtig: wo ganz nahe liegende Gegenstände vorgestellt werden sollen, mit denen die handelnden Personen in unmittelbare Berührung kommen, z. B. ein von ihnen bewohnter Pallast, ein Gezelt, ein Tempel, woraus sie hervortreten und in dessen Heiligthum sie eingehn, da muß das nachahmende Gemälde in gleicher Größe mit der gewohnten Wirklichkeit ausgeführt werden: sonst würde ein Mißverhältniß entstehn. Auch hatte der athenische Scenograph bei einer architektonischen Hauptdecoration gar nicht nöthig, zu einer nur durch die Ferne gerechtfertigten Verkleinerung seine Zuflucht zu nehmen. Von oben beschränkte ihn keine Decke; überdieß war ein mäßiges Verhältniß der Höhe zur Breite allgemeines Gesetz der griechischen Baukunst. Die Ausdehnung des Prosceniums aber war so groß, daß der Maler seiner Architektur durch die beiden dazu gehörigen Nebengebäude und die verbindenden Einfaßungsmauern eine große Entfaltung geben mußte, um den Raum schicklich auszufüllen. Nur an einzelnen Theilen ward wegen des Gebrauches Körperlichkeit gefordert. Die Stufen vor der Fronte eines Tempels mußten wirklich angeschoben sein, sonst hätte der Schauspieler statt in würdiger Haltung hinabzusteigen, einen Sprung auf die Bühne thun müßen. Die Thüren mußten zum Durchgange in der Mitte getheilte und sich eröffnende Flügel haben, und wenn sie ganz aufgeschlagen, an die Mauer angelehnt stehen bleiben sollten, so durfte nicht etwa die unbemalte Kehrseite einer auf Blindrahmen gespannten Leinwand zum Vorschein kommen. Sie mußten aus Holztafeln gezimmert

sein oder zu sein scheinen. Für die erhobenen Verzierungen aber aus Gold (Aves, 614.) oder andern kostbaren Stoffen*) reichten die aufgetragenen Farben vollkommen hin. Doch, um auch nicht das Kleinste zu übergehen, was Genellis Lehre scheinbar begünstigen mag, bemerke ich, daß die auf der Mitte der Thürflügel angebrachten metallenen Ringe oder Griffe (ῥόπτρα), die man vor dem Eintreten in das Haus an sich heranzog, wirklich vorhanden sein mußten. Sie verstehen sich von selbst, wiewohl ich sie nur einmal bei einem Tragiker (Ion, 1612.), dießmal aber auf eine schöne und bedeutsame Weise, erwähnt finde.

Dergleichen Nebendinge kommen auch an unsern Decorationen vor, wo doch von perspectivischen Künsten ein verschwenderischer, nicht selten übel verstandener Gebrauch gemacht wird. Es ist nicht wohl abzusehn, warum die Alten sich dem Aufwande und der Mühseligkeit unterzogen haben sollten, architektonische Glieder aus Holz zu schnitzen, wenn der optische Schein dem Zwecke eben so vollkommen entsprach. Aber Genelli geht noch weiter: auch bei landschaftlichen Darstellungen soll die Kunst die lebendige Natur zu Hülfe gerufen haben. Im Oedipus zu Kolonos nimmt der Hain der Furien den ganzen Hintergrund ein. Dazu wurden nun, wie Genelli (S. 61. f.) behauptet, Oel- und Lorbeer-Bäume und Weinreben in Gefäßen herbeigeschafft, und diese Gefäße waren mit ausgestochenem Rasen belegt. Das setzt Kunstgärten voraus nach Art unserer Orangerien, wo aber nicht, wie bei uns, Gewächse einer heißeren Zone, sondern einheimische Bäume und Stauden in Kasten oder Körben gezogen worden wären, die ohne Pflege in dem mütterlichen Boden

---

*) Argenti bifores radiabant lumine valvae. *Ovid.*

weit beßer gediehen; oder man mußte für den Gebrauch weniger Stunden Oelwälder und Weinberge durch Ausgraben verwüsten. Mit solcher Gärtnerei hätte man dennoch den stolzen Wuchs der Lorbeern, das stämmige Alter der Oelbäume, umrankt von niemals geschneitelten Reben, alles üppig und wild durch einander, kurz das undurchdringliche Laubgewebe des heiligen Haines nimmermehr erreicht.

Genelli gründet sich auf eine Stelle in den Verwandlungen des Appuleius, *) wo ein pantomimisches Ballet, das Urtheil des Paris, als auf dem Theater zu Korinth aufgeführt, beschrieben wird. Die Decoration war wie natürlich der Berg Ida. Auf seinen bewaldeten und bebuschten Höhen sah man einige Ziegen grasen; Paris war ja ein Hirt. Auf dem vielquelligen Ida durfte ein Bach oder Bergstrom nicht fehlen, der, in ein Felsbecken gesammelt, sich dann weiter hinab ergoß. Nach vollendetem Tanze versank die ganze Landschaft unter die Bühne. Genelli nimmt dieß alles für körperlich ausgeführt: grüne Bäume und schmackhaftes Gras für die weidenden Ziegen; dergestalt, daß er sogar auf einen Abzugskanal für das hinabströmende Waßer bedacht ist: denn sonst wären freilich die Werkleute im Hyposcenium mit einer Ueberschwemmung bedroht gewesen. Ich kann die Körperlichkeit in der Beschreibung des Sophisten nicht finden: ich sehe nichts als eine rhetorische Figur, daß das täuschend Gemalte als wirklich geschildert wird. Gesetzt aber, jene Auslegung sei die richtige, so würde dieß noch keineswegs zu einem sechs Jahrhunderte rückwärts überspringenden Schluß auf die alte attische Bühne berechtigen. Ein üppiges Ballet, wobei es bloß auf das Ergötzen der Augen abgesehen war,

*) Appul. Metamorphoseon Lib. X, ex rec. Oudend. p. 734. sqq.

mochte immerhin so bunt aufgeputzt werden, wie ein kostbarer Tafel=Aufsatz oder eine Weihnachtsbescherung für Kinder. Auch bemerken wir, wiewohl auf einem Theater von griechischer Bauart, die Einwirkung des römischen Luxus. Von dem Gipfel des Ida wird Krokuswein hoch in die Luft gespritzt, um die Zuschauer zu erfrischen. Hier zeigt sich nun die Uebertreibung des Romanschreibers: das weiße Fell der Ziegen soll davon gelb gefärbt worden sein. Dazu wäre eine wahre Katarakte von Krokuswein nöthig gewesen, da doch die wohlriechende Flüßigkeit, im Fallen zerstoben, nur wie ein leichter Thau herabkam.

Genelli nimmt an, der Berg Ida habe das ganze Proscenium eingenommen: dieß konnte auch nicht anders sein, wenn die gelinden oder steilen Abhänge mit dazwischen liegenden ebenen Plätzen und Thalgründen in Zimmerwerk ausgeführt waren. Dadurch wäre jedoch der Raum für die Tänzer allzu sehr beschränkt worden.

Endlich bietet sich hier eine unüberwindliche Schwierigkeit dar: das bunte Gemälde versinkt am Schluße des Schauspiels: dieß konnte nicht durch ein paar Spalten im Boden der Bühne geschehen. Mit der, von einem, nach allen Richtungen ausgedehnten, Gerüste getragenen Last mußte das ganze Proscenium zugleich versinken: und was hätte dann die Lücke ausgefüllt? Mein Vorgänger beruft sich auf den Prometheus; ich will der besondern Erörterung nicht vorgreifen, hoffe jedoch dessen scenische Darstellung ohne so weitläuftige Anstalten zu erklären.

Vieles ließe sich gegen Genellis Hypothese einwenden; auch von Seiten des guten Geschmacks, dem schwerlich ein aus so heterogenen Bestandtheilen zusammengestücktes Werk zusagen könnte. Doch wozu Gründe häufen, da der Beweis

der Unmöglichkeit zur Widerlegung hinreicht? Was mühsam herbeigeschleppt war, mußte eben so durch die Thüren des Scenengebäudes fortgeschafft werden, um einer neuen Anordnung der Scene, die ebenfalls körperlich und schwer zu handhaben war, Platz zu machen. Das Getümmel der Lastträger und der Werkmeister auf der Bühne hätte in der Mitte eines Schauspiels eine große Störung gemacht und die empfangenen Eindrücke zerstreut. Genelli sieht auch ein, daß solche Anstalten versteckt werden mußten, und läßt das Auläum hinaufziehn. Die Dauer der Unterbrechung wäre auch so dieselbe geblieben: ohne Zeitverlust konnte es nicht abgehn. Nun wißen wir aber ganz zuverläßig (Virgil. Georg. III, 21—25.), daß Verwandlungen der Scene vor den Augen der Zuschauer bewirkt wurden, und zwar vermöge eines leichten Organismus in wenigen Augenblicken. Hätten aber auch die dramatischen Dichter jede Ortsveränderung im Laufe desselben Stücks vermieden, was keineswegs der Fall war, so mußte doch für jedes folgende eine neue Scene dargestellt werden. Die Länge der Komödien sowohl als der Tragödien wechselt von eilfhundert bis zu achtzehnhundert Versen. Da der gemeßenen Recitation noch beträchtlich viel Gesang eingemischt war, so dürfen wir die mittlere Dauer der Aufführung nicht auf weniger als drittehalb Stunden schätzen. Vier Schauspiele wurden an Einem Tage aufgeführt; das große Fest fiel ungefähr in die Zeit der Nachtgleiche: folglich blieb für die Erholung der Zuschauer und die neue scenische Einrichtung jedesmal nur eine halbe Stunde übrig, die zu jenen schwerfälligen Vorrichtungen nicht ausgereicht hätte.

Die irrigen Folgerungen, die bei einem solchen Vordersatze nicht ausbleiben konnten, namentlich die Behauptung, die Aussicht auf die nähere und weitere Ferne, auf die Hei-

mat und die Fremde, sei nicht zur Rechten und Linken der Schauspieler angebracht gewesen, sondern vermittelst eines von dem Maler angenommenen Horizontes hinter ihren Rücken und über ihr Haupt zurückgeworfen worden: diese und andere Folgerungen werden wir durch die ausdrücklichen Angaben der Dichter über die sichtbare Umgebung der Handlung zur Genüge beseitigt finden.

9.

Scenographie.

Man weiß, oder vielmehr man erinnert sich noch allenfalls, ja es wäre nicht viel daran verloren, wenn man es ganz vergeßen hätte, wie viel darüber gestritten worden ist, ob die Alten die Perspective gekannt haben, oder nicht. Die Verneinung ist, genau genommen, widersinnig: denn ohne Kenntniß von den Grundlagen der Linear-Perspective, und dem allgemeinen Gesetz der Beleuchtung fällt es unmöglich, selbst die einfachsten von ebenen oder krummen Flächen umschloßenen Körperformen richtig zu zeichnen, und Licht und Schatten innerhalb der Umrisse gehörig zu vertheilen. Folglich fiele somit alle Malerei weg. Gleichwohl ist jene Verneinung sogar von berühmten Männern sehr zuversichtlich vorgebracht worden. Namentlich von Lessing im Laokoon (1766), und ein paar Jahre später in den antiquarischen Briefen. Nachdem er dort höchst übereilt abgeurtheilt hatte, setzt er hier von neuem an; zweimal spielt er seine beiden Trumpfe aus: nämlich die Beschreibung des Pausanias von den Malereien des Polygnotus in der Lesche zu Delphi, und die Incorrectheiten der herculanischen Wandge-

mälde. Im Laokoon (S. 274.) sagt Lessing: „Die zwei großen „Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pau„sanias eine so umständliche Beschreibung hinterlaßen hat, „waren offenbar ohne alle Perspective. Dieser Theil der „Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen.“ Ferner (S. 277.) „Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus „war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig „in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hintereinan„der zu stehen scheinen sollten, übereinander zu stehen schie„nen.“ — Hierdurch wird nichts weiter ausgesagt, als daß Polygnotus einen hohen Horizont angenommen habe. Ein hoher Horizont ist aber an sich kein Verstoß gegen die Perspective: dem Künstler steht die Wahl frei; wiewohl wir zugeben mögen, daß die Annahme eines hohen Horizontes für die Maler des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts zuweilen ein Nothbehelf gewesen ist, um Schwierigkeiten zu umgehen, die zu überwinden sie sich nicht getraueten. Die Behauptung würde auch dann nicht zuverläßig sein, wenn Alles von unten bis dicht an die Decke des Säulenganges Ein zusammenhängendes Gemälde gewesen wäre. Denn wenn der Vorgrund in der Ebene liegt, dahinter aber eine Anhöhe emporsteigt, so müßen allerdings auch bei einem niedrigen Horizont die entfernten Figuren über den Köpfen der vorderen erscheinen. Und wie soll denn die Grundfläche, d. h. der Boden, worauf die Figuren gestellt sind, an einer senkrecht stehenden Wand oder Tafel horizontal sein? Auch wenn die Grundfläche eine vollkommen wagerechte Ebene vorstellt, z. B. den marmornen Fußboden eines Tempels oder den getäfelten eines Sales, muß sie bis zu dem Horizont hinaufgeführt werden: es sei denn, daß der Horizont mit dem untersten Rande des Bildes zusammenfiele, was zwar

thunlich, aber geschmacklos ist. Die obigen Worte verrathen zur Genüge die gränzenlose Verworrenheit der Begriffe, worin Lessing damals befangen war. In den antiquarischen Briefen suchte er einzulenken, und jenem ungeschlachten Satze einen leidlicheren Sinn unterzulegen; aber das starre Gänzlich ließ sich nicht wegräumen. Mittlerweile hatte er auch, um auf den Kampf mit seinem Gegner Klotz beßer gerüstet zu sein, in Lehrbüchern der Perspective geblättert, an klarer Einsicht jedoch wenig gewonnen. Er ist immer noch ein Blinder, der andern Blinden den Staar stechen will.

Seitdem Goethe so einsichtsvoll über jenes große Werk gesprochen, und eine durch geschickte Künstler versuchte, in mancher Beziehung sehr lobenswerthe Restauration aus der Idee hervorgerufen; seitdem Letronne in seiner vortrefflichen Schrift über die Wandmalerei der Griechen darauf zurückgekommen ist: scheint es fast überflüßig, noch irgend eine Bemerkung über die Ungültigkeit des ersten Beweisgrundes nachzutragen. Jetzt weiß jeder, der die alte Kunstgeschichte nur eben mit den Lippen berührt hat, daß Polygnotus einer der früheſten Verbeßerer der Malerei war, die mehr als ein Jahrhundert nach ihm, im Zeitalter Alexanders des Großen, also weit später als die Bildnerei, unter den Griechen zur höchsten Vollendung gedieh. Sowohl in Bezug auf die Stufe der Kunst, als auf die Form des Gebäudes möchten jene Bilderreihen in der Lesche mit den Malereien am Campo santo in Pisa sich nicht unschicklich vergleichen laßen. Was würde man von der Logik eines vermeinten Kunstkenners sagen, der nichts andres als die letztgenannten gesehen hätte, und nun daraus folgerte, die Vollkommenheiten, die er hier vermißte, müßten auch den Werken der Meister des sechszehnten Jahrhunderts mangeln?

Die herculanischen Kunstschätze sind seit Lessings Zeit durch Ausgrabungen in den verschütteten Städten vielfach bereichert worden; und die erweiterte Vergleichung setzt uns in den Stand, ein allgemeines Urtheil zu fällen. Diese Wandgemälde rühren aus einem Zeitalter her, wo die Kunst die Hervorbringungen des schöpferischen Genius, wie eine reiche Erbschaft, bequem benutzt, mit ihrem Widerscheine glänzt, aber auch leicht in eine oberflächliche Manier auszuarten pflegt. Die Maler, mehr in Werkstätten geübt, als in Kunstschulen wißenschaftlich unterrichtet, hatten ihre Einbildungskraft durch den Anblick unzähliger Werke verschiedenen Ranges, doch sämmtlich noch aus einer guten Zeit, mit den anmuthigsten Bildern der Mythologie bevölkert, die ihr Pinsel wie ein ergiebiges Füllhorn ausschüttet. Allein sie malten aus dem Stegreif: daß sie keine Cartone gezeichnet, keine gründlichen Studien zu den einzelnen Gemälden gemacht, das lebende Modell nicht zu Rathe gezogen haben, erkennt man gar bald. Jugendliche Schönheit, sittsam nackt oder lüstern bekleidet, war ihr Lieblingsgegenstand, das Uebrige Nebensache, so sehr, daß sie nicht nur schwebende Figuren, sondern auch tanzende und springende Gruppen ohne alle Unterlage auf einem einfärbigen Hintergrunde hervorgehoben haben.

Die zur Bezeichnung des Schauplatzes der Handlung unentbehrlichen Umgebungen, ein Stück äußerer oder innerer Architektur, Baumgruppen, Felsenpartien, eine Aussicht auf das Meer, sind leicht hingeworfen. Mit der Richtung der meßbaren Linien, woran jeder Fehler sogleich in die Augen fällt, haben diese Maler sich nicht sonderlich den Kopf zerbrochen, wohl gar, des Effectes wegen, die Regel absichtlich verletzt. Ihnen hieraus ein Verbrechen zu machen, wo uns so viel Gefälliges, ja Bezauberndes dargeboten wird, ist eine

wahre Pedanterei. Vielmehr muß es in Erstaunen setzen, daß eine untergeordnete Klasse von Kunstgenoßen, Zimmerverzierer in den Privathäusern mäßiger Landstädte, so viel künstlerischen Sinn und einen so edlen Geschmack erwerben konnte.

Ein einziges unter den bisher ausgegrabenen Werken, die Alexander-Schlacht, in Mosaik zu Pompeji, dürfen wir mit Fug und Recht als eigentliche Copie eines berühmten Originals ansprechen, ja wir können mit ziemlicher Gewißheit dessen Urheber Philoxenus, einen Schüler des Nikomachus nennen *). Hier finden wir uns in eine unendlich höhere Region der Kunst versetzt. Welche Kühnheit der Gruppierung in dem Schlachtgewühl! welche Tiefe der individuellen und nationalen Charakteristik! welche Gewalt im Ausdrucke der Leidenschaften! Vor diesem erhabenen Meisterwerke möge, wer die Malerei der Griechen auf's Gerathewohl herabgewürdigt hat, dem hellenischen Genius knieend Abbitte thun.

Unter einsichtsvollen Kennern der Kunstgeschichte des klassischen Alterthums können abweichende Meinungen nur

---

*) Plin. H. N. Lib. XXXV, c. 36; 45. Discipulos habuit (Nicomachus) Aristidem fratrem, et Aristoclem filium, et *Philoxenum* Eretrium, cuius tabula nullis postferenda, Cassandro regi picta, continuit *Alexandri proelium cum Dario*. Hr. Letronne hat, ohne Zweifel durch einen Gedächtnißfehler, statt des Philoxenus den Aristocles genannt, Lettres sur la peinture historique murale, p. 152. Wenn unsere Annahme von dem Original der Mosaik richtig ist, so wird dadurch die Behauptung des geschmackvollen Antiquars, die auf Holz gemalten Bilder der Alten seien nur von geringem Umfange gewesen, auf einmal beseitigt. Das Original konnte nach der Eroberung von Macedonien weggeführt worden sein; es zierte vielleicht den Landsitz eines vornehmen Römers in Unteritalien, wo es dann der Mosaik-Arbeiter für seine Copie in der Nähe gehabt hätte.

über die Frage hervortreten, wie weit die Alten zu verschiedenen Zeiten es in der Perspective gebracht haben. Hierbei muß man wiederum die künstlerische Ausübung von der Theorie sorgfältig unterscheiden. Denn es könnte leicht sein, daß jene dieser vorangeeilt wäre. Die Malerei ist, nach dem allgemeinsten Begriffe, die Kunst, die Erscheinung körperlicher oder überhaupt sichtbarer Gegenstände auf eine Fläche zu übertragen, und ihr durch die Nachahmung Dauer zu verleihen. Die Perspective soll das dabei zu beobachtende Verfahren aus den Gesetzen des Sehens ableiten. Die Anlage zum Maler hingegen besteht in der Fähigkeit, sich des optischen Scheines bewußt zu werden, ihn in der Erinnerung festzuhalten, ja ihn aus der Einbildungskraft für nicht gegenwärtige oder bloß erdichtete Dinge hervorzurufen. Die Theorie vermag nur die Nothwendigkeit dessen zu erweisen, was schon in der unmittelbaren Wahrnehmung des geübten Sinnes liegt. Der Maler kann also gar wohl das Richtige treffen, ohne die Methode zu kennen, die ihn vor Abirrungen sichern soll. Was ein scharfer und geübter Sinn auf den ersten Blick entscheidet, das kann der Lehrer der Perspective erst durch den weitläuftigen Umweg geometrischer Demonstrationen wiederfinden. Ich lege hierauf einigen Nachdruck, weil Sulzer, der zwar kein scharfsinniger Kritiker, aber doch kein gedankenloser Nachsprecher war, Lessingen bedingter Weise beitritt. „Daß die Alten," sagt er, „es in der Wißenschaft „der Linear-Perspective eben nicht weit gebracht haben, sieht „man aus der schwachen Perspective des sonst wahrhaftig „großen Euklides deutlich genug" *). Mit dieser Schwäche

*) Allgemeine Theorie der schönen Künste. Art. Perspective am Schluß.

mag es seine Richtigkeit haben: allein ich läugne aus obigen Gründen die Gültigkeit der Folgerung.

Ferner bleibt zu erwägen, ob nicht die Alten gewisse Aufgaben, die von den Neueren schon im sechszehnten Jahrhundert gelöst worden sind, absichtlich bei Seite gestellt haben, weil sie den Werth eines Kunstwerkes nicht nach der überwundenen Schwierigkeit, sondern nach dem gefälligen Eindrucke schätzten? Perspectivische Deckengemälde, wo die Aussicht nach oben geöffnet wird, haben sie gewiß nicht gehabt, und schwerlich hätten sie gemalte Kuppeln, wie die des Correggio in Parma, gebilligt.

Das wird von vorn herein zugestanden, daß die historische Malerei der Griechen, bevor sie ihre selbständige Vollendung erreichte, dem Basrelief Schritt vor Schritt nachgefolgt ist. Wie diese Art der Bildnerei, ließ sie die Umgebungen der lebenden Gestalten ganz weg, oder deutete sie nur flüchtig an, zog die Profilstellung und den Vordergrund vor, vermied die zurückfliehenden Gruppen und wußte nichts von Fernen. Bei den Neueren fand das Gegentheil statt: die Bildnerei griff in das Gebiet der Malerei hinüber, sie ließ sich von ihr auf eine Irrbahn verleiten. So kamen Basreliefs zum Vorschein, wo ganze Schichten von Köpfen sich über einander aufthürmen, und der obere Raum mit architektonischen Linien in allen möglichen Richtungen, oder mit Landschaft angefüllt ist; wobei es dann auch an gemeißelten oder in Erz gegoßenen Wolken nicht zu fehlen pflegt. So blieb es von den bewunderten Pforten des Ghiberti an bis zum Algardi, ja noch viel später, bis durch das Studium der Antike richtigere Begriffe von den Gränzen der beiden Künste verbreitet wurden.

Als nun in Athen durch die Anforderungen der dra-

matischen Dichtung die Scenographie hervorgerufen ward, mußte die Malerei eine der früheren ganz entgegengesetzte Richtung nehmen. Was bisher ihr einziges Augenmerk gewesen war, die Aufstellung lebender Gestalten, fiel ganz weg, weil die Schauspieler erst die Bühne bevölkern sollten die Umgebung, architektonische oder landschaftliche, ward zur Hauptsache. Zum Glück war die allgemeinste und wichtigste Aufgabe ziemlich leicht: der Maler durfte nur bei dem Baumeister in die Schule gehen. In zweiundzwanzig Tragödien unter zweiunddreißig der Nachwelt aufbewahrten, bewegt sich die Handlung vor einem Pallast oder in einem Tempel. Gleich nach den persischen Kriegen nahm die Baukunst in Griechenland einen hohen Aufschwung. Im stolzen Gefühl der errungenen Freiheit, durch die Kriegsbeute an Sklaven und andern Gütern bereichert, wollten die Hellenen ihre Wohnsitze mit dauerhaften Denkmälern ausgeschmückt sehen. Karthagische Kriegsgefangene waren die Werkleute der herrlichen Tempel von Agrigent. Die Krone Athens, der Parthenon und die Propyläen, wurden während der Blüthezeit der dramatischen Kunst errichtet. Es ist nicht denkbar, daß so vollendete Gebäude, deren Schönheit in der harmonischen Gliederung besteht, ohne geometrische Aufrisse, Orthographien, ausgeführt worden wären. Vermöge der Einrichtung der Bühne konnte der Scenograph, ja er mußte eine solche Ansicht der Tempel und Palläste geben, wobei die perspectivische Abbildung sich der geometrischen am meisten nähert *).

*) Vitruvius unterscheidet die drei Arten architektonischer Zeichnung, ichnographia, orthographia, scenographia, kurz, und bei dem letzten Begriff nicht ohne einige Dunkelheit. Die erste Art, der Grundriß, geht uns hier nicht an. Orthographia est erecta frontis imago modiceque picta (ex) rationibus operis futuri figura. Modice

Die vornehmsten Zuschauersitze, an der Mitte des innern Halbkreißes, lagen ohngefähr in der Entfernung von der Decoration, wohin man zurücktreten muß, um die ausgedehnte Fronte eines gegenüberliegenden Gebäudes in Einen Ueberblick zusammenzufaßen. Auf diese Stelle bezog der Scenograph seinen Gesichtspunkt und seinen Horizont, den er niedrig, in der Höhe einer menschlichen Statur, annahm. Der gemalte Pallast oder Tempel mit seinen Nebengebäuden lief dem Durchmeßer des Halbkreißes vorn an der Orchestra parallel. Die kürzeste Linie, von dem Gesichtspunkte dahin gezogen, macht mit der Fronte einen rechten Winkel; der Augenpunkt fiel also auf das Obertheil der Mittelthüre.

Wenn nun das gemalte Hauptgebäude und die Nebengebäude sich dicht aneinander schloßen, wie aus vielen Zügen erhellet, daß dieß wirklich der Fall war; oder wenn die

---

heißt nach dem wahren Verhältnisse der Maße, ohne Rücksicht auf die Erscheinung. Futuri operis, sagt Vitruvius bedeutsam, weil der geometrische Aufriß vor der Ausführung des Baues entworfen werden muß. Scenographia ist ihm jede perspectivische Zeichnung, sie möge nun für die Bühne bestimmt sein, oder nicht. Scenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio, ad circinique centrum omnium linearum responsus. Eine perspectivische Zeichnung kann nur vermittelst der Beleuchtung ihre volle Wirkung thun; deswegen sagt er adumbratio. Sie kann zugleich die Fronte und das Profil eines viereckigen Gebäudes zeigen, aber nur in einer schrägen Stellung, folglich mehr oder weniger verkürzt. Circini centrum ist der Augenpunkt; der Begriff des Horizontes ist übergangen. Vitruvius hat bei dem zweiten Satze offenbar eine andre Aufgabe im Sinne gehabt, als bei dem ersten: nämlich eine der Fronte gerade gegenüber entworfene perspectivische Zeichnung. Denn im Bilde laufen nur solche Parallel-Linien der Wirklichkeit, in Gedanken fortgesetzt, in dem Augenpunkt zusammen, welche in der Grundebene liegen und die Grundlinie in rechten Winkeln durchschneiden.

Zwischenräume durch Einfaßungsmauern gedeckt wurden, so erschien nichts als die Fronte, und es war keine Gelegenheit da, die rückwärts liegenden Theile, die Flanken, in ihrer Verkürzung darzustellen. Jeder kann sich dieß durch die Betrachtung wirklicher, weit ausgedehnter Gebäude anschaulich machen. Ich wähle z. B. die Tuilerien vom Carrousel-Platze her, in gehöriger Entfernung, der Mitte gerade gegenüber, angeschaut. Dieser Pallast läßt sich, zwar nicht in Bezug auf den fehlerhaften Geschmack, wohl aber wegen der Ausdehnung in die Länge, wegen der symmetrischen Gliederung der scharf abgegränzten Theile, und wegen der Hervorhebung der Mitte und der beiden Enden durch einen höheren Bau, mit der Hauptdecoration einer attischen Tragödie einigermaßen vergleichen.

Der Scenograph konnte eben so wenig, als der Architekt, eine Zeichnung in verjüngtem Maßstabe entbehren, ehe er an die Ausführung gieng, um den bestimmten Raum, den sein Gemälde ausfüllen sollte, gehörig zu vertheilen. Dieß Gemälde konnte er in der beabsichtigten Größe nicht auf eine untheilbare Fläche auftragen, wie bei Wandmalereien: er brauchte dazu Streifen von Leinwand oder Bretter, die sich nachher an einander fügen sollten, deren Zahl also auf seinem Entwurfe durch senkrechte Linien bezeichnet sein mußte. In Einem Stücke hatte er aber einen großen Vortheil vor dem Baumeister voraus. An einem geometrischen Aufriß läßt sich nicht immer mit Sicherheit beurtheilen, wie das Gebäude, im Großen verwirklicht, an dem bestimmten Platze sich ausnehmen wird. Ist man aber mit der mühsamen Ausführung in Stein einmal vorangeschritten, dann ist es zu spät, um die nun erst entdeckten Fehler zu verbeßern. Der Scenograph hingegen, bei seiner flüchtigen Arbeit, brauchte hierzu nur einen

naßen Schwamm. Eine feine Ausführlichkeit wäre für die entfernten Zuschauer verloren gewesen: er bedurfte breite und derbe Pinselstriche und schroffe Uebergänge der Tinten. Für die Täuschung war eine kräftige und durch das Ganze hindurchgehende Beleuchtung die Hauptsache. An Schließung des Lichtes war nicht zu denken: unsere Maler bewirken diese durch Schattenpartieen, die sie willkürlich in den Vorgrund setzen; der Scenograph aber hatte keinen Vorgrund, da die Architektur in gerader Linie fortlief. Auch bei andern malerischen Darstellungen fällt die Forderung, das Licht zu schließen, in gleichem Grade mit dem größeren Umfange des Bildes weg. Der Scenograph, der sein Werk im Freien ausstellte, konnte keine Rücksicht auf die während der Aufführung mehrerer Schauspiele wechselnden Tageszeiten nehmen. Wenn er das Licht seitwärts einfallen ließ, jedoch etwas von oben her und mit einer geringen Neigung gegen die Hauptlinie, so behielt er hinreichende Massen von Schatten, um den Schein der Rundung an gewissen Theilen, z. B. an den Säulen, zu bewirken; dieß hatte zugleich den Vortheil, daß die Schlagschatten der vorragenden oder gänzlich freistehenden Glieder auf die Wandfläche zurückgeworfen wurden. Vitruvius sagt in einem Abschnitte, wo er von den optischen Täuschungen handelt: „So scheinen an den gemalten Scenen die „Abstände der Säulen, die Vorsprünge der Kragsteine und „Karnieße, die Gestalten der Bildsäulen hervorzuragen, wie„wohl alles unbezweifelt eine nach der Richtschnur gemeßene „ebene Tafel ist“ *).

---

*) Quemadmodum etiam in scenis pictis videntur columnarum proiecturae, mutulorum ecphorae, signorum figurae prominentes, cum sit tabula sine dubio ad regulam plana. (L. VI, cap. 2.) Man

Die Decorationen, welche die Bühne auf drei Seiten einfaßten, fielen dem Zuschauer auf einmal in die Augen, und sollten zusammen Ein Ganzes bilden. Es durfte also nichts Widersprechendes darin vorkommen. Wenn nun die oben beschriebene Beleuchtung auch auf die beiden Seitendecorationen angewandt ward, so mußte sie, vermöge deren verschiedener Aufstellung, eine andere Wirkung hervorbringen. Die eine trat in ein volleres Licht, die andere wich in den Schatten zurück. Dieser Gegensatz wurde durch die Hauptdecoration vermittelt; und da die Nebenbilder mehr oder weniger entfernte Gegenstände vorstellten, so waren hier ohnehin gedämpftere Farbentöne erforderlich. Der Maler brauchte nicht zu einem hohen Horizont seine Zuflucht zu nehmen, um die vorgeschriebene Höhe genugsam auszufüllen. Rechts ward in den Tragödien gewöhnlich die Stadt abgebildet, wo das Königsgeschlecht seinen Sitz hatte. Am häufigsten kommen Thebe, Argos, Athen, Korinth vor; und diese Städte, in der Ebene oder am Abhange liegend, schloßen sich an eine Felsenburg an, die gleichsam ihre Krone war. Links war das Gemälde landschaftlicher Art, ein Gebirge, das Meer, ein Fluß, oder sonst etwas dergleichen *). Beide Bilder konnten ihren Vorgrund haben, hinter welchem sich dann eine weitere Aussicht öffnete. Bei der Abbildung der Stadt war allerdings Kenntniß der Linear-Perspective anwendbar: Mauern und Thürme, Thore, Tempel und andere Gebäude

---

könnte diese merkwürdige Stelle auch gegen Genellis Hypothese von der Körperlichkeit der scenischen Architektur verwenden, wenn sie nicht durch die früher angeführten Beweise schon genugsam widerlegt wäre.

*) Poll. Onomast. Lib. IV, c. XIX. §. 181. Κατεβάλλετο δὲ (τὰ καταβλήματα) ἐπὶ τὰς περιάκτους ὄρος δεικνύντα, ἢ θάλατταν, ἢ ποταμὸν, ἢ ἄλλο τι τοιοῦτον.

mußten durch die Entfernung verkleinert und vermöge schräger Stellungen in einer Verkürzung erscheinen. Für die täuschende Darstellung einer Landschaft kam es mehr auf Beobachtung der Luftperspective an. Der Maler konnte hier sein Bild so reich und mannichfaltig ausstatten, wie es ihm beliebte, z. B. hinter Bäumen oder Gebüsch bewaldete Hügel, in der Ferne noch höhere Gebirge oder Felskuppen anbringen, ohne von dem niedrigen Horizont abzuweichen. Nur in dem Falle, daß ihm aufgegeben war, das Meer und nichts als das Meer darzustellen, konnte ein Mißverhältniß entstehn. Denn da der Horizont mit der Gränze zusammenfällt, wo Luft und Waßer sich zu berühren scheinen, so hätten die Wellen nur einen schmalen Streif am unteren Rande des beträchtlich hohen Bildes angefüllt, und ein großer leerer Raum wäre für den heitern oder bewölkten Himmel übrig geblieben. Auch sehen wir, daß die herculanischen Maler, wo sie einen freien Anblick auf das uferlose Meer öffnen mußten, zuweilen einen hohen Horizont gewählt haben; sogar im Widerspruche mit sich selbst, wenn nämlich die Gruppe im Vordergrunde aus dem gewöhnlichen niedrigen Gesichtspunkte genommen war *). Geübten Betrachtern kann der Fehler nicht entgehen; andern fällt er vielleicht nicht störend auf, weil man in der Natur zum Anblick des Meeres den Begriff der Unermeßlichkeit mitbringt, und daher leicht eine ausgedehntere Fläche zu sehen glaubt, als man wirklich siehet.

---

*) So ist in zwei schönen Darstellungen der auf Naxos verlaßenen Ariadne, und bei der Gruppe von Phrixus und Helle die Wellengränze nahe an den oberen Rand des Bildes gerückt. (Mus. Borbon. Vol. VIII, Tav. 4. Vol. XI, Tav. 34. Vol. VI, T. 19.) Meistentheils haben jedoch die Maler die Aussichten auf das Meer aus dem richtigen Standpunkte gefaßt.

Indessen konnte der Maler auch da, wo eine unbewohnte Küste geschildert werden sollte, wie im Prometheus und Philoktetes, oder wie es in der verlornen Andromeda des Euripides der Fall war, zu Felsenpartieen als einem Theil des Ufers oder eines Vorgebirges seine Zuflucht nehmen. Mit Seehäfen, die Pollux ausdrücklich unter den Gegenständen der Nebenbilder nennt, hatte es noch weniger Schwierigkeit. Wodurch hätte ein Hafen beßer kenntlich gemacht werden können, als durch die vor Anker liegenden oder in der Nähe segelnden Schiffe? Und diese ragten ja auch bei einem niedrigen Horizonte über die Waßergränze hinauf.

Pollux bedient sich bei der Vertheilung der Decoration der Ausdrücke rechts und links. Diese sind aber, an sich und ohne eine nähere Bestimmung, die er nicht giebt, zweideutig: sie können entweder auf die Zuschauer oder die ihnen entgegentretenden Schauspieler bezogen werden. Die eine oder die andere Annahme wäre auch ziemlich gleichgültig, da der Gegensatz der Nebenbilder doch derselbe bleibt, wenn nur die Unterscheidung folgerecht durchgeführt ist. Dieß scheint aber in dem vorliegenden Text des Pollux, vermuthlich durch Schuld der Abschreiber, nicht beobachtet zu sein; ich schließe aus dem Zusammenhange, daß die beiden Wörter ein paarmal ihre Stelle vertauscht haben. Ich nehme die Beziehung auf die Zuschauer als die natürlichste an. Nun heißt es: „Wenn die Periakten sich herumdrehen, so verändern die an „der rechten Seite den Ort, beide zusammen aber verwandeln „die Gegend.“ Hierbei ist kein Mißverständniß möglich. Der Glossograph sagt nicht gerade, daß die Verwandlung der Scene nur theilweise vollbracht worden sei; ich sehe aber nicht ein, warum dieß nicht in gewissen Fällen hätte geschehen dürfen, wenn nämlich die Periakten der linken Seite

nur eine unbestimmte Landschaft, z. B. Wald und Hügel, zeigten. Die gewöhnlichste Beschaffenheit des tragischen Schauplatzes war ein königlicher Pallast in der Mitte zwischen der Stadt, wozu er gehörte, und einer Aussicht in die Ferne. So war in dem ersten Oedipus der Pallast der Labdakiden die Hauptdecoration, an der einen Seite sah man die Stadt Thebe mit der Kadmea, an der andern das Gebirge Kithäron. Nach der eben erwähnten Angabe lag demnach die Stadt den Zuschauern rechts. Da nun der Chor am häufigsten seine Heimat in der Stadt hatte, so rückte er dann von eben daher in die Orchestra ein.

Es ist auffallend, daß Pollux hier, wo er von der tragischen Scene handelt, zweimal einen Hafen unter den abgebildeten Gegenständen erwähnt. In den vorhandenen Tragödien finden sich hiervon keine sichern Beispiele; was uns nicht wundern darf: denn von den drei vornehmsten Schauplätzen tragischer Handlungen, Thebe, Argos und Athen, hatte die erste Stadt gar keinen Hafen, und den beiden andern lagen ihre Hafenplätze in beträchtlicher Entfernung. Wenn also der Glossograph eine von diesen im Sinne hatte, so konnte er unmöglich den Hafen und die Stadt in Ein Bild zusammenwerfen. Die Ankunft eines Schauspielers aus der Stadt oder vom Hafen her mußte ja in gerade entgegengesetzter Richtung stattfinden *).

---

*) Man vergönne mir den Versuch, durch einige berichtigte Lesearten den Pollux mit sich selbst in Uebereinstimmung zu bringen. Ich lege die ganze Stelle (Lib. IV, c. XIX. §. 126. 127.) nach dem angenommenen Texte vor, und setze meine Vorschläge in Klammern. Den zunächst vorhergehenden Satz habe ich schon im siebenten Abschnitt übersetzt. Nun folgt: ἡ μὲν δεξιὰ, τὰ ἔξω (ἐκ) πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἀριστερὰ, τὰ ἐκ (ἔξω) πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ

Die Scenenbilder wurden entweder auf Holztafeln oder auf Leinwand gemalt. (Pollux, Onomast. §. 131.) Frei hängende

---

λιμένος. Der Sprachgebrauch des Verfaßers, die sämmtlichen Periakten an einer Seite durch den Singular zu bezeichnen, ist uns schon bekannt. (Vgl. S. 288.) Durch die Umstellung zweier einander ähnlichen Partikeln ist nun Alles mit dem Folgenden in Uebereinstimmung gebracht. — „Die Periakten-Reihe zur Rechten zeigt „die Gegenstände von der Stadt her; die zur Linken die Gegen„stände außerhalb der Stadt und vorzüglich vom Hafen her.“ — Hierauf folgt ein Satz: *καὶ θεούςτε — — — ἀδυνατεῖ,* der sich offenbar ungehörig hierher verirrt hat, weswegen ich ihn übergehe. *Εἰ δὲ ἐπιστρέφοιεν αἱ περίακτοι, ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τόπον· ἀμφότεραι δὲ χώραν ὑπαλλάττουσι.* Dieser schon oben erklärte Satz ist die Grundlage meiner Beweisführung. — *Τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν, ἢ ἐκ λιμένος, ἢ ἐκ πόλεως ἄγει.* — Hier wird nun alles eben Gesonderte und einander Entgegengesetzte verwirrt zusammen geschüttet. Die Leseart ist verfälscht, Ein Wort versetzt, und zwei Wörter sind ausgefallen. Es muß heißen: *Τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν ἀριστερὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος, ἡ δὲ δεξιὰ ἐκ πόλεως ἄγει.* — „Von den beiden Seiten„Eingängen (an der Orchestra) führt der zur Linken von der Land„schaft oder dem Hafen, der zur Rechten aber von der Stadt her.“ — *Οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι, κατὰ τὴν ἑτέραν (καθ' ἑκατέραν) εἰσίασιν· εἰσελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν, ἐπὶ τὴν σκηνὴν διὰ κλιμάκων ἀναβαίνουσι.* „Die anderswoher „zu Fuß Ankommenden aber treten durch einen von beiden Ein„gängen auf; und wenn sie in der Orchestra angelangt sind, steigen „sie vermittelst der Treppen auf die Bühne.“ — Wer die angenommene Leseart behaupten will, muß den Ausdruck ‚anderswoher (*ἀλλαχόθεν*)‘ bloß auf das zunächst vorhergehende ‚aus der Stadt‘ beziehen. Aber dann wäre die Angabe ausgemacht irrig. Denn einzelne Schauspieler eben so wohl wie der Chor treten gleichermaßen an der rechten und an der linken Seite der Orchestra ein. Der Schauspieler braucht aber nicht gerade aus der Stadt oder aus der Landschaft, die auf den Nebenbildern gemalt sind, herzukommen.

Draperien waren bei der ganzen Einrichtung der Decoration nicht anwendbar. Die Leinwandstreifen mußten also über Blindrahmen gespannt werden. Pollux scheint sie besonders der Bekleidung der Periakten zuzueignen, deren hölzernes Gerüst schon drei Blindrahmen darbot, woran die bemalte Leinwand nur an den vier Ecken befestigt zu werden brauchte. Für die Hauptdecorationen waren aber Holztafeln angemeßener, besonders wegen der Verwandlungen.

Es wird nirgends gemeldet, daß das Gemälde die Fronte des Scenengebäudes ganz bis oben verdeckt habe; und wir dürfen die gewaltige Masse von Material und die weitläuftige Arbeit nicht ohne Noth durch unsre Voraussetzungen vermehren. Jene Fronte erhob sich an dem großen Theater wenigstens 80 Fuß hoch über die Bühne, und nach meiner Berechnung blieb bei den höchsten Gebäuden, den Tempeln, mit 50 Fuß noch Raum genug für die umgebende Luft über dem Giebel übrig. Wenn aber das Mittelbild landschaftlicher Art war, wie im Philoktetes und im Oedipus auf Kolonos, so konnte der Scenograph die Höhe seines Gemäldes beliebig noch mehr beschränken. Dieses mußte eine regel-

Die Richtung seines Ganges bedeutet nur im Allgemeinen die Ankunft aus der Fremde oder aus der Heimat. Ein Beispiel wird meine Berichtigung und Uebersetzung des Textes rechtfertigen. Im ersten Oedipus, wie ich oben bemerkt habe, zeigte die Decoration zur Rechten die Stadt Thebe, die zur Linken das Gebirge Kithäron. Von dieser Seite tritt Kreon unten auf, (V. 78 — 90.) von Delphi, also anderswoher, zurückkommend. Nachher tritt Tiresias von der entgegengesetzten Seite ebenfalls an der Orchestra auf (V. 297 — 9.); er kommt jedoch nicht aus der Stadt, sondern aus der Umgegend: als ein Deuter des Vogelfluges brauchte er eine Wohnung im offenen Felde und den freien Ausblick nach allen Himmelsgegenden.

mäßige Figur haben: es war demnach oben durch eine wagerechte Linie, vermuthlich mit einer Randverzierung, abgeschnitten. Daß die Zuschauer darüber hinaus einen Theil des wirklichen Scenengebäudes erblickten, konnte nicht störend auffallen. Wenn ein Gemälde sinnlich täuschen soll, nämlich so, daß der Beschauer an die körperliche Gegenwart der dargestellten Dinge glaube, so muß man es, wie im Diorama, durch eine fensterähnliche Oeffnung sehen, die dessen Gränzen verbirgt. Aber diese ohnehin mit einem ächt künstlerischen Streben nicht wohl vereinbare Wirkung stand in dem offnen griechischen Theater nicht zu erreichen. Die architektonische Umgebung fiel überall in die Augen, und vertrat bei der Decoration die Stelle eines Rahmens.

Daß die Griechen auf eine Mauerbekleidung aus Kalk oder Gyps sehr dauerhaft zu malen verstanden, beweist die Beschreibung des Pausanias von den Gemälden in Delphi, die schon sechs Jahrhunderte gestanden hatten; und die Wandmalereien der verschütteten Städte lehren es uns alle Tage. Auch ein Apelles, ein Parrhasius haben für die Unvergänglichkeit ihrer Farben auf geglätteten Holztafeln gesorgt. Der Scenograph hingegen malte auf roh behobelte Bretter von gemeinem Holz oder auf grobe Leinwand; er mußte flüchtig arbeiten: sonst wäre er nie damit fertig geworden, eine Fläche von 10,000 Quadratfuß oder mehr aus seinen vollen Farbeneimern zu überpinseln. Auf Dauerhaftigkeit konnte er also wenig Anspruch machen. Indessen ist es doch nicht glaublich, daß durch den Gebrauch einiger Stunden die Farben verblichen und die Umrisse erloschen wären. Wir sehen, daß der gewöhnliche Königspallast mit seinen drei Thüren auf die sichtbare Handlung vieler Tragödien gleichermaßen paßt. Warum hätte man also eine schon fertige Hauptdecoration

nicht wiederholt aufstellen sollen? Wenn man für die glänzende Ausstattung eines neuen Stücks Aufwand machen wollte, so wurde er ersprießlicher auf andre Dinge, z. B. auf die Pracht der Kleidungen, verwandt. Die Städte des Nebenbildes zur Rechten kamen ebenfalls wieder; die Landschaften zur Linken waren noch unbestimmter, und man wird ihnen keine geographische Rechenschaft abgefordert haben. Freilich haben wir auch Beispiele genug von Dramen, wo besondre Vorrichtungen und Abänderungen nöthig waren. Für den spätern Zeitraum, als die Fruchtbarkeit der tragischen Muse sich erschöpft hatte, und nur die Werke der alten Meister wieder auf die Bühne gebracht wurden, scheint es mir ausgemacht, daß die herkömmlichen Decorationen zu dem Vorrath des öffentlichen Theatergebäudes gehörten.

10.

Stil der gemalten Architektur.

In siebzehn Tragödien der drei attischen Tragiker liegt der Schauplatz vor einem königlichen Pallast; nur in fünfen (den Eumeniden, dem Ion, der Iphigenia in Taurien, den Herakliden und den Schutzflehenden des Euripides) vor einem Tempel.

Gleichwohl werden wir die Erörterung der Bauart, die an solchen Decorationen nachgeahmt wurde, am füglichsten mit den Tempeln eröffnen. Denn wie der Olymp mit Göttern, so waren überall, wo Griechen wohnten, die Städte und Landschaften mit Tempeln bevölkert. Bei einer so häufigen Kunstübung nach priesterlicher Vorschrift konnte es

nicht fehlen, daß der Tempelbau nach den verschiednen Gattungen, dem Umfange, den Säulenordnungen und den Verhältnissen der Glieder zu einem vollkommenen System ausgebildet war. Deswegen kennen wir die Tempel der Alten genauer, als ihre übrigen öffentlichen Gebäude. Vitruvius giebt Erklärungen von einer Menge griechischer Kunstwörter, die sonst bei keinem alten Autor vorkommen, und uns durch ihn allein aufbewahrt sind. Für die bedingte Gültigkeit seiner Vorschriften haben wir an den noch vorhandenen Tempelruinen einen Prüfstein. Viele dieser Ueberreste sind beträchtlich genug, um mit Sicherheit Restaurationen entwerfen zu können. Nur eins fehlt den gelehrten Versuchen, das Zertrümmerte und Verwitterte wieder herzustellen, der reiche Schmuck, womit die griechischen Baumeister die Wohnungen der Götter von außen und innen bekleideten, durch Hülfe der monochromischen und polychromischen Wandmalerei, auch wohl der historischen, vornehmlich aber der Bildnerei. Das so wesentliche Verhältniß der Sculptur zur Architektur ist unserm großen Winckelmann durchaus fremd und unerkannt geblieben, weil er allzu einseitig von dem Grundsatze ausgieng, eine Statue oder Gruppe müße etwas für sich Bestehendes sein, und aus jedem Gesichtspunkte betrachtet werden können; dann auch, weil er, die Wahrheit zu gestehen, für schöne Architektur keinen Sinn hatte.

Es lag nicht in der Denkart griechischer Künstler, in ihren Werken antiquarische Gelehrsamkeit anbringen zu wollen. Der Scenograph ergrübelte nicht, wie etwa die Tempel und Königspalläste der heroischen Vorzeit ausgesehen haben möchten: er wählte die veredelte Bauart seines oder des zunächst vorhergehenden Zeitalters. Dieß behaupten wir mit voller Gewißheit, da Euripides sogar einem barbarischen Volke

hellenische Baukunst zuschreibt. Der Tempel der Diana in Taurien war dorisch; nur nach der alterthümlichen Art, wo die viereckigen Räume zwischen den Triglyphen, die Metopen, noch offen gelaßen wurden. (Iphig. Taur. 113.)

Bei demselben Dichter finden sich noch zwei andere Erwähnungen der Triglyphen (Bacchae 1214. Orestes 1372.), die immer ein untrügliches Kennzeichen der dorischen Säulenordnung sind', wie sie denn auch in der zuletzt angeführten Stelle dorisch genannt werden.

Ein einziges Mal spielt Euripides auf die Form der ionischen Säule an. Iphigenia, als Priesterin in Taurien, sieht in einem prophetischen Traume den Pallast ihres Vaters durch ein Erdbeben einstürzen, Nur Eine Säule bleibt aufrecht stehen, von deren Kapitäl blonde Locken herabwallen: sie verwandelt sich in menschliche Gestalt; es ist ihr Bruder Orestes. (Iphig. Taur. 44—53.) Die Locken bedeuten die Voluten. Das Gleichniß ist so treffend und anmuthig, daß sogar die Baumeister die Erfindung des ionischen Kapitäls aus der Nachahmung eines jugendlich umlockten Hauptes abgeleitet haben.

Für die Tragödie, die sogar die menschliche Gestalt zu vergrößern strebte, war ein einfacher Bau in großem Maßstabe angemeßener, als ein vielgegliederter, dessen einzelne Theile kleiner ausgefallen wären. Indessen durfte man doch einem so altberühmten und vielbesuchten Tempel, als der delphische war, nicht weniger als sechs Säulen in der Fronte geben, sonst hätte er das Ansehen einer Kapelle bekommen. Das Verhältniß der dorischen Säulenordnung war ursprünglich für den Schaft mit Inbegriff des wenig austragenden Kapitäls sechsmal der Diameter der Säule an der Basis; später wurde noch ein siebenter Diameter zugesetzt. (Vitruv.

Lib. IV, cap. 1.) Allzu dicht neben einander stehende Säulen sind mißfällig, auch beengen sie den Raum: denn der Abstand der Säulen von der dahinter stehenden Mauer der Vorhalle (Pronaos) war den Intercolumnien gleich; der Säulengang fiel also für freie Bewegung zu schmal aus. Für das schönste Verhältniß erklärt es Vitruvius, wenn die Mittelsäulen, der Thür gegenüber, drei Diameter von einander abstehen, die übrigen vier Intercolumnien aber jedes zwei und ein Viertel Diameter betragen. Die untere Säulendicke, wonach immer ohne Rücksicht auf die Verjüngung des Schaftes gemeßen ward, zu vier Fuß angenommen, wird ein solcher sechssäuliger Tempel (Hexastylos eustylos) 72 Fuß Breite in der Fronte haben. Bei der großen Ausdehnung der attischen Scene war dieß gerade das rechte Maß: für die beiden Nebengebäude rechts und links, und die ganze Vorderseite des geschloßenen Bezirkes blieb noch genug Raum übrig.

Die Fronte des achtsäuligen Parthenon betrug nur ungefähr hundert Fuß, wovon er den Namen Hekatompedon bekam. Euripides bezeugt, mittelbar, aber sehr bestimmt, die Größe des taurischen Tempels (Iphig. Taur. 113. 114.). Pylades schlägt vor, bei Nacht durch die Metopen hineinzusteigen: einem stark verkleinerten Bilde gegenüber wäre dieß lächerlich gewesen.

Aus den obigen Maßen ergiebt sich eine Säulenhöhe von 24 bis 28 Fuß; dann kommt noch das Gebälke und der Giebel hinzu. Das Verhältniß der Höhe zur Breite an den griechischen Tempeln war ein wechselndes: es wuchs mit der Schlankheit der Säulen und nahm mit ihrer Stämmigkeit ab. Als mittleren Durchschnitt kann man für die Höhe zwei Drittel der Breite annehmen. Doch wir brau-

chen hier nicht auf genauere Berechnungen einzugehen. Meine obige Vermeßung ist ja nur hypothetisch, und einzig auf Würde und Schicklichkeit gerichtet. Der Scenograph wie der Dichter mochten Manches nach eigner Wahl anders bestimmen.

Gewöhnlich war ein sechssäuliger Tempel auch ein umflügelter, περίπτερος, wie es die Griechen bildlich nannten, d. h. er hatte rings herum Säulengänge. Dann entsprachen die Seitenmauern nicht den Ecksäulen, sondern den zunächst stehenden; sie umfaßten folglich nur den Raum von vier Säulen und drei Säulenweiten. Dieß konnte sogar bei acht Säulen in der Fronte stattfinden, wenn dem Tempel ein doppelter Säulengang an jeder Seite gegeben ward. Ueberhaupt begnügten sich die Griechen mit einem schmalen Raum für das eigentliche Heiligthum (cella, ναός), worin die Bildsäule des angebeteten Gottes aufgestellt war; und sie konnten es, weil die meisten Festgebräuche im Freien vollbracht wurden. Wenn nun der Scenograph einen solchen Tempel malen sollte, so mußte er eine Durchsicht nach hinten zu offen laßen. Die perspectivische Aufgabe war ganz leicht: die Seitenmauern waren durch die vordere verdeckt; die Ecksäulen erschienen vollständig, wie die übrigen in der Fronte; von den dahinter stehenden ward nur nach innen ein schmaler Rand sichtbar, gerade wie von den Baumstämmen einer Allee, die man von der Mitte her betrachtet. Mir scheint aber aus einem andern Grunde für die Decoration ein solcher Tempel nicht brauchbar. Denn er setzt nothwendig rings herum einen von Gebäuden leeren Raum voraus. Die Säulengänge und die dazu hinaufführenden Stufen sollten ja bei Festen der zuströmenden Volksmenge von allen Seiten zugänglich sein, wiewohl der Tempel nur vorn geöffnet ward. Die

scenische Anordnung hingegen gestattete nur drei Thüren für den Eintritt der Schauspieler. Die Gebäude mußten sich also fest an einander schließen; die Wohnungen für Priester oder Priesterinnen auf der einen, für Tempeldiener auf der andern Seite konnten durch Einfaßungsmauern mit dem Tempel verbunden sein. Solche, dem innern, geweihten Bezirke zum Schutz dienende, und zwar hohe, schwer zu übersteigende Mauern neben dem Tempel der Diana werden ausdrücklich erwähnt *).

Es kommen jedoch unter den Ruinen Beispiele von sechssäuligen Tempeln ohne Säulenflügel vor: das Erechtheum in Athen war ein solcher **). Wir haben dieß folglich nicht als einen dem scenischen Bedürfnisse zu lieb gewagten Verstoß gegen die Regeln der Baukunst zu halten.

Die Stufen durften auch an einem gemalten Tempel nicht fehlen: diese Erhöhung über die gemeinen Wohnungen der Menschen war ein Kennzeichen der heiligen Bestimmung. Nach der Ansicht der Ruinen scheinen die umflügelten Tempel gewöhnlich nur drei Stufen gehabt zu haben. An einem bloß vor der Fronte, oder vor beiden Fronten mit Säulen versehenen Tempel (prostylos, amphiprostylos) konnten beliebig mehrere angebracht werden. Nur mußte, der guten Vorbedeutung wegen, die Zahl immer eine ungleiche sein. Solchergestalt setzte der Bittende den rechten Fuß auf die unterste Stufe, und betrat wiederum mit demselben die Bodenfläche (stylobates) des Säulenganges. Für die Bühne war die geringere Zahl die bequemste. Sehr zahlreiche Stufen hätten

*) Iphig. Taur. 96. sq.:

ἀμφίβληστρα γὰρ τοίχων ὁρᾷς
ὑψηλά.

**) Stuart Antiquities of Athens. Vol. II. C. II. Pl. 3, 4.

den Raum auf dem Proscenium beengt. Ferner führten die Thüren des steinernen Scenengebäudes auf den ebenen Boden der Bühne. Sie durften nicht verbauet werden. Wenn jedoch ein Schauspieler auf einem erhöheten Stande eintreten sollte, so mußte hinter der Decoration ein Gerüste von gleicher Höhe mit der vor derselben liegenden Treppe angeschoben sein.

Die Tempelthür durfte wegen einer vielleicht erforderlichen Exostra in der Breite zwischen den beiden Pfosten nicht weniger als sechs Fuß haben. Die nach außen ganz aufgeschlagenen und an die Wand angelehnten Thürflügel nahmen folglich den doppelten Raum ein; und hieraus ergiebt sich eine Weite von wenigstens zwölf Fuß für das mittelste Intercolumnium, wie wir sie oben annahmen. Denn die Thürflügel durften die Säulenschäfte nicht decken, nicht einmal ihren Rand berühren: dieß hätte alle malerische Täuschung zerstört, weil es in der Wirklichkeit wegen des Abstandes unmöglich war.

Zuweilen, z. B. wenn der hervortretende Gott von dem Stylobat herab eine gebieterische Rede zu sprechen hatte, (Eumenid. 179. sq.) möchte man wohl geneigt sein, eine frei stehende Säulenreihe nebst Gebälk und Giebel anzunehmen. Von einer körperlichen Ausführung war dieß noch sehr verschieden: es waren bemalte Bretter, nur nach den Umrissen der architektonischen Glieder ausgeschnitzt. Auf jeden Fall mußten aber die Stufen, deren oberer Rand nach den Regeln der Baukunst dicht vor dem Fuß der Säulen lag, einen geräumigen Treppenstuhl haben, sonst hätte der Auftretende, schon während die Thürflügel sich öffneten, um ihn hindurch zu laßen, sich beeilen müßen hinabzusteigen, was mit einer ruhigen Haltung unverträglich ist.

An Gelegenheit zu mannichfaltiger Ausschmückung konnte

es dem Scenographen nicht fehlen. Die Griechen liebten an ihren öffentlichen und besonders an den geheiligten Gebäuden heitere Farbenpracht und metallischen Glanz. Sogar an dem Tempel der taurischen Diana lobt Euripides das goldverzierte Gesimse *). Die Säulen konnten schlicht oder geriefelt gemalt werden, mußten jedoch immer marmorn und der Schaft aus einem einzigen Block gehauen zu sein scheinen. Auch bei der dorischen Bauart waren an untergeordneten Theilen ionische und korinthische Säulen erlaubt. Die verschiedenen Gattungen der Skulptur hatten jede ihr bestimmtes Verhältniß zur Baukunst: ein Fries wurde mit flach erhobenen Figuren bedeckt; in die zwischen den Triglyphen vertieften Metopen paßten hoch erhobene Gruppen mit einzelnen, ganz abgelösten Gliedern am besten; das Giebelfeld füllte seinen Raum eines gleichschenkeligen Dreiecks mit stumpfem Winkel durch freistehende Statuen aus; auf den Akroterien endlich fanden aus Erz gegoßene, nicht selten vergoldete Gebilde den schicklichsten Platz. Vitruvius nennt ausdrücklich gemalte Bildsäulen unter den Aufgaben der Scenographie; Euripides beschreibt deren nicht weniger als zwölf an dem delphischen Tempel: aber für den umnebelten Blick der meisten Ausleger blieb seine Sorgfalt ohne Erfolg.

An Pracht mochten die Palläste der Tragödie mit den Tempeln wetteifern. Der Scenograph brauchte deshalb kein Antiquar zu sein, oder die vergeßenen Ruinen von Orchomenos und Mykene besucht zu haben: Homers Beschreibungen in der Odyssee gaben ihm reichlich Anlaß dazu, ohne seine Erfindung zu beschränken. Die Erhöhung des ganzen Gebäudes auf Stufen fiel bei den Pallästen weg. Sie hätten

---

*) Iphig. Taur. 128. *εὐστύλων ναῶν χρυσήρεις θριγκούς.*

die Thore nach außen zur Durchfahrt von Wagen untauglich gemacht, da doch zu einer großen fürstlichen Hofhaltung Stallungen für Pferde an den innern Höfen gehörten (Bacchae, 509. Orest. 1448.). Das unterscheidendste Merkmal der Tempel war aber der Giebel (fastigium) nebst dem Giebelfelde, das eine um einige Fuß zurückstehende steinerne Hinterwand hatte, wodurch das Zimmerwerk des Dachstuhls verkleidet ward; da hingegen das obere Karnieß bis zum vordersten Rande des tragenden Säulengebälkes vorragte. Alles dieß zusammen hieß technisch der Adler: das Bild scheint von den ausgespreizten und gesenkten Fittigen des Königs der Vögel entlehnt zu sein. Die Palläste und andere nicht geheiligte Gebäude waren nur mit einem flachen Söller gedeckt, und entbehrten diesen majestätischen Schmuck. Aristophanes sagt es uns sehr bestimmt durch ein scherzendes Wortspiel. Der Chor der Vögel ermahnt die Zuschauer, sich bei dem gefiederten Volk einzubürgern. „Ihr werdet," sagt er, „wie in „Tempeln wohnen, denn wir werden eure Häuser bis zum „Adler hinaufbauen" *). Dieß paßt zugleich auf den lebenden Adler, der auf den höchsten Gipfeln zu nisten pflegt, und auf die Kunstbenennung des Giebels.

Eine den Tempeln und Pallästen gemeinsame Bezeichnung, ein Name, welcher der Ableitung nach einen Königssitz bedeutet (ἀνάκτορα), läßt uns im Uebrigen auf eine große Aehnlichkeit der Bauart schließen, so weit die verschiedene Bestimmung sie gestattete **).

---

*) Aves, 1109. seq.:

ὥσπερ ἐν ἱεροῖς οἰκήσετε·
τὰς γὰρ ὑμῶν οἰκίας ἐρέψομεν πρὸς ἀετόν.

Man vergleiche die Scholien.

**) Das Wort steht immer im Plural, und umfaßt den ganzen

Vor dem Königshause in Thebe finden wir einen Säulengang, und zwar einen frei stehenden, da die Säulen sammt ihrem Gebälk hin und her wanken konnten *). Wir dürfen eine solche Fronte wohl auch in andern Tragödien vermuthen, wo sie nicht erwähnt wird. Mit Gewißheit laßen uns die vergrößernden Ausdrücke, die in der Prosa nur von Stadtthoren gebraucht werden, auf ein stattliches Portal schließen. (*αὔλειοι πύλαι*, Antig. 18. und Helena, 438.; *πυλώματα*, Hel. 789., von dem königlichen Pallast; aber im Ion. 79. vom Tempel. Auch *θυρών* kommt vor: Soph. El. 328.) In der alten Komödie hingegen finden wir für Privathäuser eine verkleinernde Benennung. (Nubes, 92.: *θύριον*. Eben so Thesm. 26.)

Hinter dem Haupteingange haben wir uns eine weite, zu dem innern Hofe hineinführende Vorhalle zu denken, deren flache Decke von Säulenreihen getragen ward. Den Scenographen gieng dieß nur insofern an, als in der Exostra ein Theil davon zum Vorschein kam. Wir haben ein Beispiel, wo ein Säulensturz, körperlich ausgeführt, d. h. durch einen hölzernen, als Marmor angemalten Cylinder, nöthig war (Herc. fur. 1006—9. und 1029—41.). Hercules hatte in der Raserei Säulen der Vorhalle umgerißen, und war darauf in Ermattung gesunken. Um ferneren Ausbrüchen seiner Wuth vorzubeugen, band man ihn mit starken Stricken an einen

---

geweiheten Bezirk. Iphig. Taur. 41. 66., für den Tempel der Diana; Andromache, 1157; Ion, 55. 1224.: für den delphischen Tempel. Hierdurch kann Pollux veranlaßt worden sein, es hauptsächlich auf den Sitz eines Orakels zu beziehen. Onomast. I, 17. An einer andern Stelle, IX, 15. erkennt er die zweite Bedeutung eines Pallastes an.

*) Bacchae, 590.: *ἴδετε λάϊνα κίοσιν ἔμβολα διάδρομα τάδε.*

zertrümmerten Säulenschaft fest. So erscheint Hercules liegend und schlafend, am Eingange der hochthorigen Halle, neben ihm die Leichen seiner Gattin und seiner Kinder.

Die Tempel waren zu Wohnungen weder geeignet noch bestimmt. Der ummauerte, nicht einmal immer ganz bedachte Raum umfaßte nur zwei, höchstens drei hintereinander liegende Gemächer. Anders war es bei den Pallästen, die zu mancherlei Gebrauch weite Räume im Innern erforderten. Die Säulenreihe vor der Fronte des mittleren Hauptbaues konnte hier zahlreicher ausfallen. Die Nebengebäude schloßen sich der Bequemlichkeit wegen unmittelbar an. Man gelangte aus einem in das andere durch Thüren, die an den inneren Höfen angebracht waren und geschloßen werden konnten, um die Verbindung zu hemmen. (Alcest. 549.: *θύραι μέσαυλοι.*)

Bei den Tempeln hatten die Nebengebäude eine ähnliche Bestimmung wie bei den Pallästen. In dem einen wohnte, wie ich schon bemerkt habe, die Priesterschaft, in dem andern die Schar der Tempelwächter und Aufseher der Altäre. (Ion. 94. Iphig. Taur. 1284.) Da diese menschlichen Wohnungen, gleichsam aus Ehrerbietung, in einiger Ferne von der göttlichen standen, so hatte der Scenograph Gelegenheit, der Architektur Landschaftliches beizumischen, was immer einen hebenden Gegensatz der Linien nnd Farben bildet. Er konnte die hohen Wipfel der Eichen, der Oel- und Lorbeer-Bäume, die jeder Gottheit besonders zugeeignet waren, über die Einfaßungsmauern hervorragen laßen.

Die Tragiker legen den alten Königshäusern einen großen Umfang bei. Der König von Argos erbietet sich, alle Danaïden sammt ihren Dienerinnen in seinem Pallast zu beherbergen. (Aesch. Suppl. 954—8.) Die verschiedenen Theile des Baues durften daher in eine bequeme Breite auslaufen.

Vitruvius befaßt beide Nebengebäude unter dem Namen der Gastwohnungen, hospitalia. Allein dieß ist zu unbestimmt: wir finden bei den Tragikern selbst genauere Angaben. Das eine hieß allerdings das Gasthaus, aber auch die Wohnung der Männer; das andere das Gemach der Jungfrauen, oder die Wohnung der Frauen, worunter das weibliche Gesinde mit begriffen war *).

Pollux setzt die Thüre der Gastwohnung rechts, ohne Zweifel in Bezug auf die Mittelthüre, da man Gebäuden, woran das Gesetz der bilateralen Symmetrie beobachtet wird, eine rechte und eine linke Seite zuzuschreiben pflegt, wie lebenden Geschöpfen. Den Zuschauern lag sie demnach links, von woher die Fremden und Reisenden auftraten, was sehr gut zusammenpaßt. Wenn aber derselbe Glossograph die Thüre zur Linken ein Gefängniß (εἱρκτή) nennt, so ist es offenbar ein Irrthum, vielleicht aus einem Gedächtnißfehler entstanden: denn in einer Stelle des Euripides wird wirklich ein Gefängniß erwähnt (Bacchae, 497.), aber nicht als den Zuschauern sichtbar, sondern im Innern des Pallastes. Es wäre ja sehr verkehrt gewesen, einen Kerker nach außen zu öffnen. Eben so ist auch die Rangordnung der Rollen,

*) Alcest. 543—6.: ξενῶνες ἐξώπιοι. Das Beiwort belehrt uns ausdrücklich, daß die Fremden nicht durch den mittleren Haupteingang in ihre Gemächer gelangten, sondern durch eine eigene Thür der Gastwohnung nach außen; was jedoch schon aus allem Uebrigen erhellet: Choëph. 712.: ἀνδρῶνες εὔξενοι δόμων. 662.: ἐν δόμοισι πανδόκοις ξένων. Diese Worte preisen die allgemeine Gastfreiheit der Palläste. Einmal, Agam. 243. finde ich ἀνδρῶνες für das Hauptgebäude, worin der König selbst seine Tafel hielt. — Phoeniss. 89. 1275.: παρθενῶνες. Medea, 1143.: στέγαι γυναικῶν.

je nachdem der Schauspieler durch die Mittelthür oder eine der beiden Seitenthüren auftrat, nicht genau zu nehmen. In dem Nebengebäude, welchem Pollux den untersten Rang anweist, wohnten nicht bloß Sklavinnen, sondern auch die unvermählten Töchter des Königshauses. Die Distegie, ein am äußersten Ende errichtetes Doppelgeschoß, wie es Euripides in zwei Worten treffend beschreibt (Phoen. 90.: διῆρες ἔσχατον), faßte das Ganze ein, und gab dem Königssitze das Ansehen einer Burg. Ich nehme an jeder Ecke einen solchen Thurm an, wie es die Symmetrie fordert, auch wenn nur einer von beiden für die Handlung gebraucht ward. Die Distegie im Agamemnon, auf welcher der Wächter das Feuersignal wahrnimmt, und die in den Phönicierinnen, auf deren Söller der alte Führer die Antigone das feindliche Lager überschauen läßt, lagen zunächst an dem Frauengemach, folglich den Zuschauern rechts. Aber im Orestes hat Euripides beide Distegien zu einer ungemein theatralischen Wirkung benutzt. Auf der einen erscheint Orestes mit gezücktem Schwert an der Kehle der vor ihm knieenden Hermione; auf der andern Pylades, eine Fackel in der Hand, womit er die hölzerne Brüstung in Brand zu stecken droht. Diese Thürme hatten unten, wie sich versteht, keine Thür nach außen. Die Schauspieler, die oben auftreten sollten, gelangten durch eine hinter der Decoration verborgene Treppe hinauf, und giengen auch eben so wieder ab.

Die Tragiker mögen von diesem Mittel, entfernte Gegenstände glänzend zu schildern, zuweilen einen übermäßigen Gebrauch gemacht haben. Gewissermaßen gilt dieß schon von jenem Auftritte in den Phönicierinnen. Wenn in den Rittern Demosthenes den Wursthändler auf einen Tisch steigen heißt, um von da rings herum alle Inseln, die Athen beherrschte,

zu überschauen, wenn er ihn auffordert, das eine Auge auf Karien, das andere auf Chalcedon zu richten, so erkennt man leicht eine Parodie.

Es wird nun hoffentlich anschaulich geworden sein (eines Beweises bedurfte es für das Zeitalter des Perikles nicht;) wie die Athener in Farben eben so wohl, als in Stein geschmackvoll gebaut haben. Manche lobende Beiwörter beweisen das lebhafte Wohlgefallen an schönen Werken der Baukunst. Auch ist das Wörterbuch der Tragiker nicht arm an Ausdrücken, die der Kunstsprache der Architekten angehören, zuweilen aber nach Dichterweise von ihrer eigentlichen Bedeutung abgelenkt werden.

* * * * *

Fünfzehnte Vorlesung.

Römisches Theater. Einheimische Gattungen: atellanische Fabeln, Mimen, comoedia togata. Griechische Tragödie nach Rom versetzt. Tragiker der älteren Epoche und des augusteischen Zeitalters. Idee einer eigenthümlich römischen Tragödie, die nie entstanden. Warum es den Römern in der tragischen Kunst nicht sonderlich geglückt ist. Seneca.

Nebst der Erörterung der Hauptbegriffe hat uns bisher in diesen Vorlesungen die eben so ursprünglich eigenthümliche als kunstmäßig vollendete Bühne der Griechen beschäftigt. Ueber die dramatische Litteratur der meisten andern Völker, die überhaupt in Betracht kommen, müßen wir uns kürzer faßen, und wir dürfen es, ohne zu befürchten, daß man uns unverhältnißmäßiger Weitläuftigkeit oder Kürze beschuldigen werde.

Zuvörderst bei den Römern, deren Theater sich auf alle Weise unmittelbar an das griechische anschließt, haben wir eigentlich nur eine große Lücke zu bemerken, welche theils aus dem Mangel an eigenem Schöpfergeist in diesem Fache, theils daher entsteht, daß, bis auf wenige Bruchstücke, fast Alles verloren gegangen ist. Die einzigen, auf uns gekommenen Werke aus der guten klassischen Zeit sind die des

Plautus und Terenz, von denen ich schon als Nachbildnern der Griechen gesprochen habe.

Die Poesie war überhaupt in Rom nicht einheimisch, und wurde erst späterhin, als das ursprüngliche Rom durch Nachahmung fremder Sitten sich seiner Auflösung näherte, unter andern Veranstaltungen des Wohllebens künstlich gepflegt. Am Lateinischen haben wir das Beispiel einer durchaus nach fremden grammatischen und metrischen Formen zum dichterischen Ausdruck gemodelten Sprache. Diese Anbildung an das Griechische geschah anfangs mit großer Gewaltsamkeit: der Gräcismus gieng bis zur rohen Sprachmischung. allmälich linderte sich der poetische Stil, von dessen früherer Härte wir im Catull noch die letzten Spuren wahrnehmen, die jedoch nicht von einem gewissen spröden Reiz entblößt sind. Die Sprache warf die Fügungen und besonders die Zusammensetzungen wieder aus, die ihrem innern Bau allzu sehr widersprachen, und römischen Ohren auf die Dauer nicht gefallen konnten, und endlich gelang den Dichtern im Zeitalter des August die gefälligste Verschmelzung des Einheimischen und des Aufgenommenen. Kaum war aber das gesuchte Gleichgewicht erreicht, so trat auch ein Stillstand ein: alle freie Entwickelung wurde gehemmt, und der dichterische Ausdruck, ungeachtet einer scheinbaren Steigerung zum Kühneren und Gelehrteren hatte sich selbst unwiderruflich in dem Kreiße der einmal gebilligten Redensarten gefangen genommen. So genoß die lateinische Sprache in der Poesie zwischen Noch-nicht-gebildet und Schon-wieder-todt nur eine kurze Blüthezeit, und in Absicht auf den Geist der Dichtungen ergieng es eben nicht beßer.

Nicht das Bedürfniß, ihre festliche Muße durch Darstellungen, welche den Geist aus der Wirklichkeit entrücken,

zu erheitern, brachte die Römer auf die Erfindung theatralischer Ergötzlichkeiten, sondern in der Trostlosigkeit einer verwüstenden Pest, wogegen alle Hülfsmittel unzulänglich schienen, griffen sie zuerst zum Schauspiel, als einem Versuch, den Zorn der Götter zu besänftigen, da sie vorher nur die Leibesübungen und Wettkämpfe des Circus kannten. Die hiezu aus Etrurien herbeigerufenen Histrionen waren aber bloße Tänzer, und zwar vermuthlich nicht nachahmende, sondern nur durch Gewandtheit der Bewegungen ergötzende Tänzer. Die ältesten gesprochenen Schauspiele, die sogenannten atellanischen Fabeln, entlehnten die Römer von den Oskern, den Urbewohnern Italiens. Bei diesen Saturen (so hießen sie, weil es anfänglich improvisierte Possenspiele ohne dramatischen Zusammenhang waren; denn Satura bedeutet ein Allerlei) hatte es sein Bewenden, bis mit dem Livius Andronikus über fünfhundert Jahre nach Erbauung Roms die Nachahmung der Griechen und die Einführung der regelmäßigen Gattungen, nämlich der Tragödie und der neueren Komödie (die alte Komödie war der Uebertragung nicht empfänglich) ihren Anfang nahm.

Also verdanken die Römer den Etruskern den ersten Begriff von Schauspiel, den Oskern die Ergießungen der scherzhaften Laune, den Griechen die höhere Ausbildung. Indessen bewiesen sie doch im komischen Fache mehr eigenthümlichen Geist als im tragischen. Die Osker, deren früh ausgestorbene Sprache sich nur noch in jenen Possenspielen überlebte, waren wenigstens so nahe Stammverwandte der Römer, daß ihre Mundart lateinischen Zuhörern unmittelbar verständlich war: denn wie hätten sonst die Atellanen diesen Unterhaltung gewähren können? Auch eigneten sie sich die Gattung so sehr an, daß edle römische Jünglinge an

Festen aus Liebhaberei dergleichen unter sich aufführten, weswegen sogar die Schauspieler, welche aus der Vorstellung atellanischer Fabeln ein Gewerbe machten, als besonders bevorrechtet, immer von der auf den übrigen theatralischen Künstlern ruhenden Schmach, der Ausschließung aus den Zünften und vom Kriegsdienste, frei blieben.

Ferner hatten die Römer ihre eignen Mimen. Der nicht lateinische Name dieser kleinen Stücke läßt zwar auf Verwandtschaft mit den griechischen Mimen schließen; jedoch waren sie in der Form beträchtlich von diesen verschieden, und zuverläßig hatten sie örtliche Wahrheit der Sitten, und der Stoff war nicht aus griechischen Darstellungen entlehnt.

Es ist eigen, daß in Italien von jeher die Gabe einer sehr ergötzlichen, wiewohl etwas rohen Possenreißerei in Reden und Liedern aus dem Stegreif und begleitendem Geberdenspiel zu Hause, aber selten mit wahrem dramatischen Verstande gepaart war. Die letzte Behauptung haben wir durch Prüfung dessen zu rechtfertigen, was in diesem Lande bis auf die neuesten Zeiten in den höhern Gattungen geleistet worden. Die erste ließe sich durch viele Züge bestätigen, die uns nur von unserm Gegenstande zu weit in die Saturnalien und dergleichen abführen würden. Auch von dem in den Gesprächen des Pasquino und Marforio herrschenden Witz, dem treffenden und volksmäßig einleuchtenden Spott über Zeitbegebenheiten, finden sich manche Spuren, noch aus den Zeiten der Kaiser, die sonst solchen Freiheiten nicht günstig waren. Was uns hier näher angeht, ist die Vermuthung, daß man vielleicht in den Mimen und Atellanen den ersten Keim der Commedia dell' arte, der improvisierten Posse mit stehenden Masken, zu suchen hat. Eine auffallende Verwandtschaft dieser mit den Atellanen ist die

Benutzung der Mundarten zu einer drolligen Wirkung. Wie würden aber Harlekin und Pulcinell erstaunen, wenn sie erführen, daß sie in gerader Linie von den Possenreißern der alten Römer, ja der Osker, abstammen! wie lustig würden sie dem Antiquar danken, der ihren glorreichen Stammbaum bis auf diese Wurzel zurückführte! Aus den griechischen Vasengemälden wißen wir, daß schon zu den grotesken Masken der alten Komödie eine der ihrigen sehr ähnliche Tracht gehörte: lange Beinkleider und ein Wamms mit Aermeln; Kleidungsstücke, die sonst den Griechen wie den Römern fremd waren. Noch heut zu Tage ist Zanni einer von den Namen Harlekins; und Sannio hieß in den lateinischen Possenspielen ein Lustigmacher, der nach dem Zeugniß alter Schriftsteller einen geschornen Kopf und ein aus buntscheckigen Lappen zusammengeflicktes Kleid hatte. Die Figur des Pulcinell will man vollkommen ähnlich unter den Wandgemälden in Pompeji gefunden haben. Wenn er sich ursprünglich aus Atella herschreibt, so wäre er noch ungefähr in seinem alten Vaterlande zu Hause. Der Einwurf, wie sich die Ueberlieferung, ungeachtet einer Unterbrechung aller theatralischen Belustigungen viele Jahrhunderte hindurch, habe erhalten können, läßt sich wohl durch die jährliche Carnavals-Freiheit und durch die Narrenfeste des Mittelalters hinlänglich beantworten.

Die griechischen Mimen waren in Prosa geschriebene und nicht für die Bühne bestimmte Gespräche; die römischen waren in Versen abgefaßt, wurden aufgeführt und oft aus dem Stegreif gesprochen. Am berühmtesten sind in dieser Gattung Laberius und Syrus, Zeitgenoßen des Julius Cäsar, gewesen. Dieser als Dictator zwang durch eine höfliche Bitte den Laberius, einen römischen Ritter, in seinen Mimen

öffentlich aufzutreten, wiewohl das scenische Gewerbe durch den Verlust der bürgerlichen Ehre brandmarkte. Laberius beklagte sich hierüber in einem Prolog, den wir noch haben, und woraus der Schmerz eines vernichteten Selbstgefühls edel und rührend spricht. Man begreift nicht recht, wie er in dieser Stimmung fähig sein konnte, muthwillige Possen zu treiben, und wie die Zuschauer, ein so bitteres Beispiel eigenmächtiger Herabwürdigung vor Augen, sich daran ergötzen mochten. Cäsar hielt Wort: er gab dem Laberius eine beträchtliche Summe Geldes, und ertheilte ihm den ritterlichen Rang von neuem, der ihn jedoch in der Meinung seiner Mitbürger nicht wieder herstellen konnte. Zugleich rächte er sich aber für den Prolog und andere Anspielungen dadurch, daß er dem Syrus, dem Sklaven, nachher Freigelaßenen und Schüler des Laberius in der mimischen Kunst, den Preis vor diesem zuerkannte. Wie würde es Cäsarn innerlich gedemüthigt haben, wenn er hätte voraussehen können, daß nach wenigen Menschenaltern sein Nachfolger in der unumschränkten Herrschaft, Nero, aus einem Gelüst der eignen Entehrung, sich vielfältig so Preis geben würde, wie er es einem Römer des Mittelstandes nicht ohne Erregung des allgemeinen Unwillens zugemuthet hatte! Vom Syrus haben wir eine Anzahl Sentenzen aus seinen Mimen, welche durch Gehalt und zierliche Bündigkeit des Ausdrucks verdienen, denen des Menander an die Seite gestellt zu werden. Einige gehen sogar über den moralischen Horizont selbst des ernsteren Lustspiels hinaus, und nehmen einen fast stoischen Schwung. Wie war nur der Uebergang von niedrigen Possen bis dahin möglich, und wie konnten dergleichen Sprüche überhaupt ohne eine eben so bedeutende Verwickelung der menschlichen Verhältnisse, als die das vollständige Lust-

spiel schildert, angebracht werden? Auf jeden Fall sind sie geeignet, uns von den Mimen einen sehr vortheilhaften Begriff zu geben. Horaz spricht zwar von dem Kunstwerth der Mimen des Laberius mit Geringschätzung, entweder wegen der Willkürlichkeit ihrer Zusammensetzung oder der nachläßigen Ausführung. Indessen darf dieß unsre Meinung nicht schlechthin gegen sie bestimmen, denn dieser kritische Dichter legt aus begreiflichen Gründen ein viel größeres Gewicht auf den sorgfältigen Gebrauch der Feile, als auf originelle Keckheit und Fülle der Erfindung. Ein einziger vollständiger Mimus, den uns die Zeiten leider nicht gegönnt haben, würde uns darüber beßer in's Klare setzen, als die verworrenen Berichte der Grammatiker und die Conjecturen neuerer Gelehrten.

Die regelmäßige Komödie der Römer war meistens palliata, d. h. sie wurde in griechischer Tracht aufgeführt; und stellte griechische Sitten dar. Dieß ist der Fall mit den sämmtlichen Lustspielen des Plautus und Terenz. Sie hatten aber auch eine comoedia togata, ebenfalls von der darin üblichen römischen Tracht so benannt. Afranius wird als der vornehmste Schriftsteller darin gerühmt. Wir haben so gar nichts davon übrig behalten, und finden so wenige Angaben darüber, daß wir nicht einmal mit Sicherheit entscheiden können, ob die togatae ganz neuerfundene Original-Lustspiele waren, oder nur griechische, nach römischen Sitten umgemodelt. Die letzte ist wahrscheinlicher, weil Afranius in der ältern Periode lebte, wo der römische Genius zu eignen Erfindungen noch gar nicht die Flügel regte; und doch ist es wieder nicht recht begreiflich, wie sich die attischen Komödien ohne großen Zwang einer so ganz verschiedenen Oertlichkeit hätten sollen anpassen laßen. Der Gang des

römischen Lebens war im Allgemeinen ernst und gravitätisch, wiewohl sie im persönlichen Umgange viel Sinn für Witz und Jovialität hatten. Der Unterschied der Stände war bei den Römern politisch sehr stark bezeichnet, der Reichthum bei Privatpersonen oft königlich; die Frauen lebten bei ihnen weit mehr in der Gesellschaft und spielten eine viel bedeutendere Rolle als bei den Griechen, vermöge welcher Unabhängigkeit sie dann auch an der einreißenden mit äußerer Verfeinerung gepaarten Verderbniß in vollem Maße Theil nahmen. Bei so wesentlichen Verschiedenheiten hätte ein ursprünglich römisches Lustspiel eine merkwürdige Erscheinung sein müßen, und würde uns dieß weltbeherrschende Volk von einer ganz neuen Seite kennen lehren. Daß dieß in der comoedia togata nicht geleistet worden, verrathen zum Theil schon die gleichgültigen Aeußerungen der Alten darüber. Quintilian hat es keinen Hehl, daß die lateinische Litteratur im Lustspiel am meisten hinke: dieß ist wörtlich sein Ausdruck.

Was die Tragödie betrifft, so müßen wir zuvörderst bemerken, daß in Rom die Anordnung der griechischen dorthin übertragenen dadurch beträchtlich verrückt wurde, daß der Chor nicht mehr in der Orchestra seinen Platz hatte, wo die vornehmsten Zuschauer, die Ritter und Senatoren, saßen, sondern auf der Bühne selbst. Es fand hier also schon derselbe Uebelstand statt, den wir gegen die versuchte Einführung des Chors bei den Neueren eingewendet haben. Noch andere, schwerlich verbeßernde, Abweichungen von der griechischen Darstellungsweise wurden beliebt. Gleich bei der Einführung regelmäßiger Schauspiele trennte Livius Andronikus, ein Grieche von Geburt, und der erste tragische Dichter und Schauspieler Roms, in den Monodien (den lyrischen Stücken, die eine einzelne Person, und nicht der

Chor, zu singen hatte) den Gesang von dem mimischen Tanz, so daß nur dieser dem Schauspieler blieb, und statt seiner ein neben dem Flötenspieler stehender Knabe sang. Bei den Griechen war in der beßeren Zeit sowohl der tragische Gesang als das begleitende rhythmische Geberdenspiel gewiß so einfach, daß die Kräfte eines Einzigen hinreichten beiden zugleich ihr volles Recht widerfahren zu laßen. Die Römer zogen aber, wie es scheint, die vereinzelte Meisterschaft der harmonischen Einheit vor. Hieraus entsprang in der Folge die Vorliebe für die Pantomimen, deren Kunst zur Zeit des Augustus zu einer großen Vollkommenheit gediehen war. Nach den Namen der berühmtesten, eines Pylades, eines Bathyllus, zu urtheilen, waren es Griechen, welche in Rom diese stumme Beredsamkeit ausübten, und die lyrischen Stücke, die ihr Tanz ausdrückte, wurden auch in griechischer Sprache dazu vorgetragen. Endlich spielte Roscius, und vermuthlich nicht er allein, häufig ohne Maske, wovon es bei den Griechen, so viel wir wißen, nie ein Beispiel gab. Zur glänzenderen Entfaltung seiner Kunst mochte es dienen; und so bewiesen die Römer, denen dieß gefiel, auch hier wieder, daß sie mehr Sinn für das unverhältnißmäßig hervortretende Talent eines Virtuosen hatten, als für den zusammenstimmenden Eindruck eines Kunstwerks im Ganzen.

In der tragischen Litteratur der Römer laßen sich zwei Epochen unterscheiden; die ältere des Livius Andronikus, Nävius, Ennius, ferner des Pacuvius und Attius, welche beiden letzteren etwas später geblüht als Plautus und Terenz; und die gebildete des augusteischen Zeitalters. Jene brachte nur Uebersetzer und Bearbeiter der griechischen Werke hervor, doch gerieth es vermuthlich im tragischen Fache treuer und beßer, als im komischen. Die schwungvolle Erhebung

des Ausdrucks pflegt in einer noch wenig bearbeiteten Sprache etwas ungelenk auszufallen, doch läßt sie sich durch Anstrengung erreichen; um die nachläßige Grazie des geselligen Scherzes zu treffen, mußte man eigne Laune und feine Bildung haben. Um zu beurtheilen, wie genau und überhaupt wie gelungen die Nachbildung war, bleibt uns nicht einmal (eben so wenig wie beim Plautus und Terenz) ein Bruchstück, wovon das griechische Original noch vorhanden wäre; allein eine beträchtliche Rede aus dem erlösten Prometheus des Attius ist des Aeschylus auf keine Weise unwürdig, auch im Versbau schon sorgfältiger, als die lateinischen Komiker zu sein pflegen. (In welchen Silbenmaßen mochten nur diese Tragiker die griechischen Chorgesänge übertragen? Die Nachbildung des Pindar, dessen Lyrik so viel Aehnlichkeit mit der tragischen hat, erklärt noch Horaz im Lateinischen für unthunlich. Vermuthlich hat man sich nie an den labyrinthischen Strophenbau der Chöre gewagt, für den weder die Sprache noch das Gehör der Römer eingerichtet war. Die Tragödien des Seneca versteigen sich aus den Anapästen nie weiter als bis zu einem sapphischen oder choriambischen Verse, der, eintönig wiederholt, einen großen Mißstand verursacht.) Diesen früheren Stil brachten Pacuvius und Attius zur Vollendung, deren Stücke allein sich bis zu Ciceros Zeiten, ja noch später, auf der Bühne behauptet und viele Bewunderer gehabt zu haben scheinen. Horaz richtet seine eifersüchtige Kritik auch gegen diese, so wie gegen alle übrigen älteren Dichter.

Die Zeitgenoßen Augusts machten es zum Ziel ihres Ehrgeizes, sich auf mehr eigenthümliche Weise mit den Griechen zu meßen; nicht in allen Gattungen mit gleichem Glück. Die Liebhaberei zu Versuchen für die tragische Bühne war

besonders groß; werden doch Arbeiten dieser Art vom Imperator selbst erwähnt. Deswegen hat die Vermuthung viel für sich, daß Horaz seine Epistel an die Pisonen hauptsächlich geschrieben, um diese jungen Männer, die, vielleicht ohne wahren Beruf, von der allgemeinen Leidenschaft angesteckt waren, von einer so mißlichen Laufbahn abzuschrecken. Einer der vornehmsten tragischen Dichter dieses Zeitalters war der berühmte Asinius Pollio, ein Mann von heftiger Leidenschaftlichkeit, wie Plinius sagt, und der auch an Werken der bildenden Kunst denselben Charakter liebte. Er war es, der die bekannte Gruppe des farnesischen Stieres aus Rhodus mitbrachte und in Rom aufstellte. Wenn sich seine Tragödien zu denen des Sophokles nur etwa so verhielten, wie diese kühne, wilde, aber etwas überladene Gruppe zu der stillen Hoheit der Niobe, so hätten wir deren Verlust immer noch sehr zu beklagen. Allein die politische Bedeutung des Pollio konnte seine Zeitgenoßen leicht über den Werth seiner poetischen Arbeiten blenden. Ovid hat sich in der tragischen Gattung wie in so manchen andern versucht, und eine Medea gedichtet. Nach den geschwätzigen Gemeinplätzen der Leidenschaft in seinen Heroiden ließe sich von ihm im Trauerspiel höchstens ein übertriebener Euripides erwarten. Quintilian versichert indessen, er habe hier einmal bewiesen, was er würde haben leisten können, wenn er sich lieber hätte mäßigen, als seinem Hange zur Ausschweifung nachgeben wollen.

Diese und alle übrigen tragischen Bestrebungen der augusteischen Zeit sind untergegangen. Wir können die Größe des hieran erlittenen Verlustes nicht mit Sicherheit anschlagen, doch ist er allem Anschein nach nicht außerordentlich groß. Zuerst befand sich die griechische Tragödie dort im

22*

Nachtheil aller auf einen fremden Boden versetzten Pflanzen: der römische Götterdienst war zwar dem griechischen einigermaßen verwandt (keineswegs so völlig einerlei damit, wie Manche annehmen), aber die heroische Mythologie der Griechen war nur durch die Dichter in Rom eingeführt worden, und knüpfte sich durch nichts an die nationalen Erinnerungen an, wie sie es bei jenen so vielfältig that. Mir schwebt das Ideal einer ursprünglich römischen Tragödie vor, dunkel freilich, im Hintergrunde der Zeiten, wie man ein Wesen erkennen mag, das aus dem Schooße des Möglichen nie zur Wirklichkeit geboren worden. Sie hätte von der griechischen an Bedeutung und Gestalt durchaus verschieden, und im altrömischen Sinne religiös und patriotisch sein müßen. Alle wahrhaft schöpferische Poesie kann nur aus dem innern Leben eines Volkes und aus der Wurzel dieses Lebens, der Religion, hervorgehen. Der Geist der römischen Religion war aber ursprünglich, ehe sie nach Einbuße des Gehalts die Oberfläche nach fremder Sitte ausschmückten, ein ganz andrer als der Geist der griechischen. Diese war künstlerisch bildsam, jene priesterlich unwandelbar. Der römische Glaube und die darauf gegründeten Gebräuche waren ernster, sittlicher, frommer, naturdurchschauender, magischer und geheimnißvoller, als wenigstens derjenige Theil der griechischen Religion, der außerhalb der Mysterien gelehrt ward. Wie die griechische Tragödie den Kampf des freien Menschen mit dem Schicksal darstellt, so hätte der Sinn einer römischen die Unterwerfung der menschlichen Triebe unter die heiligende, bindende Gewalt, religio, und deren offenbarte Allgegenwart in allen irdischen Dingen sein müßen. Aber als das Bedürfniß künstlich gebildeter Dichtung in ihnen erwachte, war dieser Geist längst erloschen. Die Patricier, ihrer ersten

Einsetzung nach eine etruskische Priesterschule, waren bloß weltliche Staatsmänner und Krieger geworden, die ihr angebornes Priesterthum nur als politische Formel beibehielten. Ihre geheiligten Bücher, ihre Veda's, waren ihnen damals unverständlich, nicht sowohl wegen des veralteten Buchstabens, als weil sie den Schlüßel zum Heiligthum, die höhere Wißenschaft, nicht mehr besaßen. Was die lateinische Heldensage bei einer früheren Entwickelung hätte werden können, und ihr eigenthümliches Colorit, sehen wir noch aus einigen Spuren bei'm Virgil, Properz und Ovid, die sie doch schon als Antiquität behandelten.

Ferner, wiewohl die Römer sich nun einmal durchaus hellenisieren wollten, so fehlte ihnen doch jene mildere Menschlichkeit, die in der griechischen Geschichte, Poesie und Kunst sich von der homerischen Zeit an spüren läßt. Von der strengsten Tugend, die, wie Curtius sich selbst, alle persönliche Neigung im Schooße des Vaterlandes begrub, giengen sie mit furchtbarer Schnelligkeit zu einer eben so beispiellosen Verderbniß der Habsucht und Wollust über. Nie haben sie es in ihrem Charakter verläugnen können, daß ihr erster Stifter nicht an einer Mutterbrust gehegt, sondern von einer reißenden Wölfin aufgesäugt worden war. Sie waren die Tragiker der Weltgeschichte, die so manches erschütternde Trauerspiel an gefeßelten und im Kerker verschmachtenden Königen aufführten; sie waren die eiserne Nothwendigkeit der andern Völker: die allgemeinen Zerstörer, um sich zuletzt einsam mitten in einer einförmig gehorchenden Welt aus den Ruinen das Mausoleum ihrer eigenen Würde und Freiheit aufzuthürmen. Ihnen war es nicht gegeben, durch gemäßigte Accente des Seelenleidens zu rühren, und mit schonender Hand die Tonleiter der Gefühle durchzuspielen. Natürlich

suchten sie auch im Trauerspiel mit Ueberspringung aller Mittelgrade immer das Aeußerste, sowohl im Stoicismus des Heldenmuthes, als in der ungeheuern Wuth verbrecherischer Gelüste. Von ihrer alten Größe war ihnen nichts übrig geblieben, als der Trotz gegen Schmerzen und Tod, wenn der ausschweifende Genuß des Lebens endlich damit vertauscht werden mußte. Dieses Siegel ihres eignen vormaligen Adels drückten sie dann ihren tragischen Helden mit selbstgefälliger und prahlhafter Verschwendung auf.

Endlich fehlte es im Zeitalter der ausgebildeten Litteratur den dramatischen Dichtern unter einem bis zur Raserei schaulustigen Volke dennoch an einem Publikum für die Poesie. In den Triumphzügen, den Gladiatorspielen und Thiergefechten wurden alle Herrlichkeiten der Welt, alle Seltenheiten fremder Himmelsstriche dem Auge des Zuschauers vorübergeführt, es ersättigte sich an den gewaltsamsten blutigen Auftritten. Was konnten auf so gestählte Nerven die feineren Abstufungen des tragischen Pathos wirken? Die Mächtigen setzten ihren Ehrgeiz darein, den unermeßlichen Raub fremder oder bürgerlicher Kriege an einem Tage dem Volke zur Schau zu legen, auf Bühnen, die meistens nach gemachtem Gebrauch wieder eingerißen wurden. Was uns Plinius von der architektonischen Ausschmückung an der des Scaurus erzählt, gränzt an's Unglaubliche. Als man es mit der Pracht nicht höher treiben konnte, suchte man durch die Neuheit der mechanischen Erfindungen zu reizen. So ließ ein Römer dem Begräbnißfeste seines Vaters zu Ehren zwei Theater bauen, mit dem Rücken aneinander gelehnt, und jedes dergestalt beweglich auf einem einzigen Angel mitten darunter ruhend, daß sie nach vollendetem Schauspiel sammt allen darauf sitzenden Zuschauern herumgedreht wurden, und sich

zu einem Circus an einander schloßen, worauf man Gladiatorspiele gab. Das Vergnügen der Augen hatte das der Ohren gänzlich verschlungen; Seiltänzer und weiße Elephanten zog man jeder dramatischen Ergötzung vor; das gestickte Purpurkleid des Schauspielers wurde beklatscht, wie uns Horaz berichtet, und so wenig aufmerksam und ruhig war die große Volksmasse, daß er ihr Getöse mit dem des Meeres oder eines waldigen Gebirges im Sturme vergleicht.

Nur ein einziges Probestück von dem tragischen Talente der Römer ist uns übrig geblieben, wornach wir jedoch Unrecht hätten das Verlorne aus beßern Zeiten zu beurtheilen; ich meine die zehn Trauerspiele, welche unter dem Namen des Seneca gehen. Ihr Anspruch hierauf kommt mir sehr zweideutig vor: vielleicht gründet er sich bloß auf die Veranlaßung, daß Seneca in einem dieser Stücke, der Octavia, persönlich vorkommt, was vielmehr dagegen hätte entscheiden sollen. Die Meinungen der Gelehrten darüber sind verschieden: einige schreiben sie zum Theil dem Philosophen Seneca, zum Theil seinem Vater, dem Rhetor, zu; andre nehmen noch einen von beiden verschiedenen Tragiker Seneca an. Dahin kommt man überein, daß die sämmtlichen Stücke nicht von Einer Hand, und sogar aus verschiedenen Zeitaltern sich herschreiben. Zur Ehre des römischen Geschmacks möchte man sie für sehr späte Aftergeburten des Alterthums halten: allein Quintilian führt einen Vers aus der Medea des Seneca an, der sich in der unsrigen wirklich findet; und dagegen ist allerdings in Absicht auf dieses Stück nichts einzuwenden, dessen Vorzüge vor den übrigen doch nicht so gar einleuchtend sein dürften. (Der Verfaßer dieser Medea läßt die Heldin ihre Kinder vor den Augen des Volkes erwürgen, ungeachtet der Warnung des Horaz, der dabei vermuthlich

schon ein einheimisches Beispiel vor Augen hatte; denn schwerlich hatte ein Grieche diesen Fehler begangen. Die römischen Tragiker mußten ein besonderes Gelüste haben, in einer solchen Abscheulichkeit Neuheit und Wirkung zu suchen.) Auch finden wir im Lucan, einem Zeitgenoßen des Nero, eine ganz ähnliche Manier des Schwulstes, der alles Große zum Unsinn verzerrt. Der gewaltsame Zustand Roms unter einer Reihe blutdürstiger Tyrannen hatte auch in der Beredsamkeit und Poesie Unnatur erzeugt. Man hat in ähnlichen Epochen der neueren Geschichte dieselbe Erscheinung bemerkt. Unter der weisen und milden Regierung eines Vespasian und Titus, noch mehr eines Trajan, kehrten die Römer zu einem geläuterten Geschmacke zurück. Aus welcher Zeit die Tragödien des Seneca nun auch sein mögen, sie sind über alle Beschreibung schwülstig und frostig, ohne Natur in Charakter und Handlung, durch die widersinnigsten Unschicklichkeiten empörend, und so von aller theatralischen Einsicht entblößt, daß ich glaube, sie waren nie dazu bestimmt aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten. Mit den alten Tragödien, jenen höchsten Schöpfungen des poetischen Genius der Griechen, haben diese nichts weiter gemein als den Namen, die äußre Form und die mythologischen Stoffe; und doch stellen sie sich neben jene, sichtbar in der Absicht, sie zu überbieten, was sie ungefähr so leisten, wie eine hohle Hyperbel gegen die innigste Wahrheit. Jeder tragische Gemeinplatz wird bis auf den letzten Athemzug abgehetzt; alles ist Phrase, unter denen die einfachste schon geschraubt ist. Mit Witz und Scharfsinn wird eine gänzliche Armut an Gemüth überkleidet. Auch Phantasie ist darin, oder wenigstens ein Phantom davon: vom Mißbrauch jeder Geisteskraft ist das Beispiel gegeben. Die Verfaßer haben das Mittel ge-

funden, in einem bis zur Dunkelheit epigrammatischen Lakonismus ermüdend weitschweifig zu sein. Ihre Personen sind weder Ideale, noch wirkliche Menschen, sondern riesenhafte unförmliche Marionetten, die bald am Drath eines unnatürlichen Heroismus, bald an dem einer eben so unnatürlichen, vor keinem Greuel sich entsetzenden, Leidenschaft in Bewegung gesetzt werden.

In einer Geschichte der dramatischen Kunst hätte ich die Tragödien des Seneca also ganz übergehen dürfen, wenn sie nicht bei dem blinden Vorurtheil für alles, was wir aus dem Alterthum überkommen haben, manche Nachahmungen nach sich gezogen hätten. Sie waren eher und allgemeiner bekannt, als die griechischen Trauerspiele. Nicht bloß Gelehrte ohne Sinn für die Kunst haben günstig über sie geurtheilt, ja sie den griechischen Tragödien vorgezogen; auch Dichter haben sie ihres Studiums werth geachtet. Der Einfluß des Seneca auf Corneille's Begriffe vom Tragischen ist unverkennbar; Racine hat ihn gewürdigt, in seiner Phädra beträchtlich Vieles, wovon Brumoy ein Verzeichniß liefert, unter andern beinahe die ganze Scene der Liebeserklärung von ihm zu entlehnen.

Sechszehnte Vorlesung.

Die Italiäner. Schäferspiele von Tasso und Guarini. Geringe Fortschritte im Trauerspiel. Metastasio und Alfieri. Ausführliche Beurtheilung beider. Lustspiele des Ariost, Machiavell, Aretin, Porta. Improvisiertes Maskenspiel. Goldoni, Gozzi. Neuester Zustand

Hiemit verlaßen wir das klassische Alterthum, und gehen zu der dramatischen Litteratur der neueren Nationen fort. Ueber die Ordnung, worin sie am bequemsten abzuhandeln ist, kann man zweifelhaft sein, ob man nämlich, was jede Nation geleistet, der Reihe nach aufstellen, oder nach den sich kreuzenden Einflüßen von einer zur andern übergehen soll. Das zuerst erneuerte italiänische Theater hat anfänglich auf das französische gewirkt, nachher aber von diesem bedeutende Rückwirkungen erfahren. Die Franzosen haben vor der völligen Ausbildung ihrer Bühne von den Spaniern noch weit mehr entlehnt, als von den Italiänern; späterhin hat Voltaire eine Erweiterung ihres theatralischen Kreißes nach dem Vorbilde der Engländer vermitteln wollen, womit es aber wenig auf sich gehabt, weil nach ihren Begriffen von Nachahmung der Alten und ihrem Kunstgeschmack schon Alles festgesetzt war. Die englische und spanische Bühne

stehen fast unabhängig von den übrigen, und auch eine von der andern, da: sie haben viele Einflüße nach außen verbreitet, aber wenige empfangen. Um Verwirrung zu verhüten, scheint es doch rathsamer, die verschiedenen Litteraturen von einander zu sondern; die fremden Einwirkungen laßen sich dennoch anmerken. Um so mehr, da bei einigen der neueren Nationen ganz entschieden der Grundsatz der Nachahmung der Alten, bei andern der romantische Geist oder wenigstens eine um die klassischen Muster unbekümmerte Originalität vorgewaltet hat: jenes nämlich bei den Italiänern und Franzosen, dieses bei den Engländern und Spaniern.

Wie die Einführung des Christenthums zur Abstellung der sowohl bei den Griechen als Römern äußerst ausgearteten Schauspiele wirkte, noch ehe der Einfall der nordischen Eroberer allem Kunstgenuße ein Ende machte, habe ich schon im Vorhergehenden erwähnt. Nach dem langen Schlaf des dramatischen und theatralischen Geistes im Mittelalter, der sich, unabhängig von den klassischen Mustern, in Mysterien und Moralitäten wieder zu regen anfieng, erwachte zuerst bei den Italiänern das Bestreben, wie in andern Künsten und Gattungen der Poesie, so auch auf dem Theater die Alten nachzuahmen. Als das erste regelmäßige Trauerspiel wird gewöhnlich die Sophonisbe des Trissino aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts genannt. Ich kann mich nicht rühmen, diese litterarische Merkwürdigkeit gelesen zu haben, doch kenne ich den Verfaßer sonst als einen geistlosen Pedanten; und da selbst die Gelehrten, welche am meisten auf Nachahmung der Alten dringen, sie für ein todtes Werk des Fleißes ohne dichterischen Geist erklären, so dürfen wir es wohl ohne nähere Untersuchung bei diesem Urtheile bewenden

laßen. Merkwürdig ist, bei der ängstlichen Beibehaltung der alten Formen bis auf den Chor, der Uebergang aus dem Gebiet der Mythologie in das der römischen Geschichte.

Epoche machen die Schäferspiele des Tasso und Guarini, die nach der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts fallen, und in denen die Darstellung zwar größtentheils nicht tragisch, aber doch edel, ja idealisch ist. Auch sind sie mit hinreißend schönen Chören ausgestattet, die nur freilich wie lyrische Stimmen in der Luft schweben, die nicht persönlich erscheinen, noch weniger als beständige Zeugen der Handlung nach wahrscheinlichen Bestimmungen herbeigeführt sind. Für das Theater waren diese Compositionen allerdings bestimmt: sie sind mit festlicher Pracht und, wir dürfen vermuthen, in edlem Kunstgeschmack zu Ferrara und Turin aufgeführt worden. Allein dieß giebt uns eben einen Begriff von der damaligen Kindheit des Theaters: wiewohl Verwickelung und Auflösung im Ganzen ist, so steht die Darstellung doch in den einzelnen Scenen still, und läßt auf Zuschauer schließen, die an theatralische Ergötzungen wenig gewöhnt, folglich genügsam waren, und die ruhige Entfaltung schöner Poesie ohne dramatischen Fortschritt mit Geduld abwarteten. Der Pastor fido insbesondre ist eine unnachahmliche Hervorbringung: originell und doch klassisch; romantisch durch den Geist der dargestellten Liebe; in den Formen mit dem großen einfachen Gepräge des klassischen Alterthums bezeichnet; neben den süßen Tändeleien der Poesie voll von hoher keuscher Schönheit des Gefühls. Keinem Dichter ist es wohl so gelungen, die moderne und antike Eigenthümlichkeit zu verschmelzen. Für das Wesen der alten Tragödie zeigt er einen tiefen Sinn, denn die Idee des Schicksals beseelt die Grundanlage seines Stückes, und die Hauptcharaktere kann man idealisch

nennen; er hat zwar auch Caricaturen eingemischt, und die Composition deswegen Tragikomödie genannt: allein sie sind es nur durch ihre Gesinnungen, nicht durch den Unadel der äußern Sitten, gerade wie die alte Tragödie selbst den untergeordneten Personen, Sklaven oder Boten, ihren Antheil an der allgemeinen Würde leiht.

Unendlich wichtig ist diese Erscheinung in der Geschichte der Poesie überhaupt; für die dramatische ist sie ohne Folge geblieben, und mußte es gewissermaßen.

Ich komme auf das eigentliche Trauerspiel der Italiäner zurück. Nach der Sophonisbe und einigen gleichzeitigen Stücken, die Calsabigi das erste tragische Kinderlallen Italiens nennt, werden eine Menge aus dem sechszehnten, siebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert angeführt; doch ist nichts darunter, was einen bedeutenden Ruf erworben oder wenigstens behauptet hätte. Wiewohl diese Schriftsteller alle vermeintlich nach den Regeln des Aristoteles arbeiteten, entwirft Calsabigi, ein ganz dem französischen System zugethaner Kritiker, folgendes Bild von ihren tragischen Mißgeburten: „Verkehrte, verwickelte, unwahrscheinliche Plane, übelverstan„dene scenische Anordnung, unnütze Personen, doppelte Hand„lung, unpassende Charaktere, riesenhafte oder kindische Ge„danken, schwache Verse, geschraubte Phrasen, keine harmonische „noch natürliche Poesie; alles dieß aufgestutzt mit übel an„gebrachten Beschreibungen und Gleichnissen, oder müßigen „Erörterungen aus der Philosophie und Politik, dazwischen „eingeflochten seelenlose Liebschaften, abgedroschene Zärtlich„keiten, die in jeder Scene vorkommen; von tragischer Kraft, „von dem Zusammenstoß der Leidenschaften, von ergreifenden „theatralischen Katastrophen nicht die geringste Spur.“ Wir können uns hier nicht damit aufhalten, die ganze Polter-

kammer verlegener Litteratur aufzuräumen; wir kommen daher sogleich auf die Merope des Maffei, welche zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts erschien. In Italien hat sie sogleich großes Aufsehen erregt, auswärts besonders durch Voltaires Wetteifer damit einen ungemeinen Ruf erlangt. Die Absicht beider war, ein verlorenes und von den Alten gerühmtes Stück des Euripides nach der Angabe des Inhalts bei'm Hygin gewissermaßen wieder herzustellen. Voltaire hat die Merope des Maffei, scheinbar lobend, als Nebenbuhler bekrittelt; ein ausführliches, eben so unparteiisches als einsichtsvolles, Urtheil darüber fällt Lessing in seiner Dramaturgie. Er erklärt es bei allem Verdienst eines reinen und einfachen Geschmacks mehr für die Arbeit eines gelehrten Antiquars, als eines für die dramatische Kunst gebornen und darin geübten Geistes. Dem zufolge können wir auf den vorhergehenden Zustand schließen, wo ein solches Werk so großes Aufsehen machen konnte.

Seitdem sind Metastasio und Alfieri aufgetreten, jener vor der Mitte, dieser im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts. Ich rechne die musikalischen Schauspiele des ersten hieher, weil sie durchaus eine ernste pathetische Wirkung bezwecken, weil sie auf idealische Darstellung Anspruch machen, und in der äußern Form zum Theil dasjenige darin beobachtet ist, was man zur Regelmäßigkeit eines Trauerspiels rechnete. Beide Dichter, wiewohl in ihrem Streben einander entgegengesetzt, haben dennoch einen gemeinschaftlichen Einfluß verspürt, nämlich den des französischen Theaters. Sie haben zwar beide sich dagegen erklärt, als zu dieser Schule gehörig angesehen zu werden; sie haben versichert, sie hätten geflißentlich die französischen Musterwerke nicht gelesen, um ihrer eignen Originalität nicht zu schaden. Dieß ist schon

eine Vorsicht von übler Vorbedeutung: wer seiner innern Selbständigkeit vollkommen sicher ist, kann unbedenklich die Werke seiner Vorgänger studieren, er wird für die Kunst daraus lernen, und dennoch seinen Hervorbringungen ein eigenthümliches Gepräge aufdrücken. Allein ich kann diesen Dichtern nicht helfen: ist es wirklich wahr, daß sie die französischen Trauerspiele gar nicht, oder erst nach Vollendung ihrer Arbeiten gelesen, so muß ein unmerklicher Einfluß in der Atmosphäre verbreitet gewesen sein, der ohne ihr Wißen sie bestimmt hat. Dieß ist sehr begreiflich aus dem großen Ansehen, worin seit Ludwig dem Vierzehnten das französische Trauerspiel bei der gelehrten sowohl als der großen Welt in ganz Europa gestanden; aus der Ummodelung vieler auswärtigen Theater nach französischem Zuschnitt; aus der auf negative Correctheit dringenden Kritik, welche von Frankreich aus den Ton in der Litteratur angab. Die Verwandtschaft ist bei beiden unläugbar, auffallender aber bei'm Alfieri, wegen der Einmischung des musikalischen Elements bei'm Metastasio. Ich finde sie in der gänzlichen Abwesenheit des romantischen Geistes, in einer gewissen phantasielosen Nüchternheit der Composition, in der nicht recht mythologischen Behandlung der mythologischen, und der nicht recht historischen Behandlung der historischen Stoffe, endlich in der bezweckten tragischen Reinheit, welche in Einförmigkeit ausartet. Die Einheiten des Ortes und der Zeit hat Alfieri durchgängig beobachtet; Metastasio nur die letzte, weil man von dem Operndichter Veränderung der Scene sogar forderte. Alfieri hingegen läßt die Augen meistens ganz leer ausgehen. In seinen Planen hat er auf die antike Einfachheit hingestrebt; Metastasio hat in der reichen Verwickelung der seinigen spanische Muster vor sich gehabt,

besonders aus dem Calderon viel entlehnt. (Dieß behauptet ausdrücklich der gelehrte Spanier Arteaga in seinem italiänischen Werke über die Geschichte der Oper.) Doch ist jenem die harmonische Idealität der Alten eben so fremd geblieben, als diesem der aus scheinbar widersprechenden unauflöslichen Mischungen hervorgehende Reiz der romantischen Dichter.

Schon vor dem Metastasio hatte Apostolo Zeno die Oper, wie man es nennt, gereinigt, was aber im Sinne der neueren Kritiker oft bedeuten will, ausgeleert. Er bildete sich nach dem Trauerspiel, und zwar nach dem französischen, und seine allzu gründliche, oder, wenn man will, schwerfällige Annäherung an dieses Muster ist eben Schuld daran, daß er für die musikalische Entwickelung zu wenig Spielraum übrig ließ, weswegen seine Stücke auch durch seinen gewandteren Nachfolger sogleich von der Opernbühne verdrängt worden sind. Es ist überhaupt eine falsche Richtung in der Kunst, in einer Gattung das mit Nachtheil leisten zu wollen, was eine andre vollkommner leistet, und darüber eigenthümliche Vorzüge aufzuopfern. Dieß rührt von einem todten Begriffe der Regelmäßigkeit her, den man einmal für allemal aufgestellt hat, statt den Geist und die verschiednen Gesetze jeder Gattung anzuerkennen.

Metastasio verdunkelte den Zeno, weil er bei einem ähnlichen Streben doch biegsamer einlenkte, um sich den Bedürfnissen des Musikers zu fügen. Die Vorzüge, wodurch er bei den heutigen Italiänern klassisch und gewissermaßen das für sie geworden, was Racine den Franzosen ist, sind die vollkommenste Reinigkeit, Klarheit, Zierlichkeit und Anmuth der Sprache überhaupt, und insbesondre der sanfteste Wohllaut und die größte Lieblichkeit in den Liedern. Vielleicht

hat nie ein Dichter eine größere Fertigkeit gehabt, als er, in der Kunst, die wesentlichen Züge einer pathetischen Situation in der Kürze zusammenzufaßen; seine Lieder, womit die Personen abgehen, sind fast immer der gediegenste musikalische Auszug einer Gemüthsstimmung, der sich geben läßt. Aber freilich muß man gestehen, er schildert die Leidenschaft nur nach ganz allgemeinen Bestimmungen: sein Pathos ist geläutert sowohl von allem charakteristischen als contemplativen Gehalt, und so hat die poetische Darstellung nicht schwer daran zu tragen, und kann unermüdlich mit leichter Bewegung forteilen, um alsdann dem Musiker die Sorge einer reicheren Entfaltung zu überlaßen. Metastasio ist durchgehends musikalisch; aber, um bei dem Gleichnisse zu bleiben, er besitzt von der poetischen Musik nur den Theil der Melodie, ohne harmonischen Umfang, und ohne die geheimnißvollen Wirkungen des Contrapunktes. Oder um es noch anders auszudrücken: er ist musikalisch, aber ganz und gar nicht pittoresk. Seine Melodien sind leicht und gefällig, allein sie wiederholen sich mit weniger Abwechselung; wenn man einige seiner Stücke gelesen hat, so kennt man sie alle, und die Composition im Ganzen ist immer ohne Bedeutung. Seine Helden sind galant wie die des Corneille, seine Heldinnen zärtlich wie die des Racine; dieß haben manche, ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse der Oper, zu scharf gerügt. Mir scheint dabei bloß die Wahl solcher Stoffe tadelnswerth, deren strenger Ernst sich nicht ohne einen auffallenden Mißstand mit solchen Tändeleien vermengen ließ. Hätte Metastasio sich nur nicht an großen historischen Namen vergriffen; hätte er seine Gegenstände häufiger aus der Mythologie oder aus noch phantastischeren Dichtungen entlehnt, hätte er immer so glücklich gewählt wie in seinem Achilles

auf Skyros, wo das Heroische der Natur der Sache nach mit dem Idyllischen verwebt ist: so möchte ihm immer die allgemeine Verliebtheit in die von ihm geschilderte Welt hingehen. Dann würde man ihm, wenn man sich anders selbst darüber versteht, was man von einer Oper erwarten und fordern darf, die Vergünstigung zu noch weit gewagteren Gaukeleien der Phantasie gern einräumen. Durch die tragischen Ansprüche hat er seinen Handel verdorben: seine Kräfte waren ihnen nicht gewachsen, und die beabsichtete verführerische Schmeichelei war mit erschütterndem Nachdruck nicht vereinbar. Ich habe einen berühmten italiänischen Dichter behaupten hören, seine Landsleute würden vom Metastasio zu Thränen gerührt. Ein solches nationales Zeugniß läßt sich nicht wohl anders abweisen, als indem man es auf die Nation selbst als Symptom ihrer sittlichen Verfaßung zurückwendet. Mir scheint es unläugbar, daß eine gewisse schmelzende Weichlichkeit in den Gefühlen und ihrem Ausdruck den Metastasio zum Lieblinge seiner Zeitgenoßen gemacht hat. Er hat Zeilen, welche durch Würde und kräftige Gedrängtheit der Tragödie vollkommen angemeßen sind; und dennoch spürt man ich weiß nicht was darin, wodurch sie für die biegsame Kehle eines Sopransängers bestimmt scheinen.

Zu dem erstaunlichen Glück, das Metastasio in ganz Europa und besonders an den Höfen gemacht, hat es ferner beigetragen, daß er ein Hofdichter war, nicht bloß vermöge seines Amtes, sondern durch die Manier, worin er dichtete, gerade wie die Trauerspieldichter aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten. Glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe; prosaische Gesinnungen und Gedanken, mit einer gewählten poetischen Sprache ausgestattet, eine höchste Schonung in Allem, in der Behandlung der Leidenschaften, wie des Un-

glücks und der Verbrechen; Beobachtung der Schicklichkeiten und scheinbare Sittlichkeit, denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, aber nicht genannt, und es ist immer nur vom Herzen die Rede: alle diese Eigenschaften mußten diese tragischen Miniaturen der feineren Welt empfehlen. Der Pomp edelmüthiger Gesinnungen ist nicht gespart, daneben sind aber frevelhafte Streiche in ziemlich leichtsinnigen Verknüpfungen angebracht. Es ist nichts seltnes, daß eine beleidigte Geliebte ihren verschmähten Liebhaber abschickt, um den treulosen hinterrücks zu erstechen. Fast in allen Stücken geht ein tückischer Bösewicht herum, der Verräthereien spielt, für den aber schon irgend eine königliche Großmuth, die am Ende Alles ausgleicht, im voraus bestellt ist. Diese Leichtigkeit, womit niedrige Falschheit zu Gnaden angenommen wird, als wäre es nur eine liebenswürdige Schwäche, wäre recht sehr anstößig zu nennen, wenn es überhaupt mit der Spiegelfechterei tragischer Ereignisse rechter Ernst würde. Allein die Giftbecher werden immer zur gehörigen Zeit von den Lippen weggestoßen; die Dolche entfallen den Händen, oder werden ihnen entrungen, ehe sie den tödtlichen Streich vollführen, höchstens ritzen sie wie Nadeln; aus einem Kerker oder mitten unter den drohendsten Gefahren bietet ein unterirdischer Ausgang unerwartet das Mittel zur Flucht dar. Die Scheu vor dem Lächerlichen, dieses Gewißen aller Dichter, die für die schöne Welt schreiben, ist sehr sichtbar in der Vermeidung aller nicht schon hergebrachten Kühnheiten, in der Enthaltung vom Uebernatürlichen, weil solch ein Publikum selbst zu der bunten Schaubühne der Oper keinen Wunderglauben mitbringt. Doch hat diese Scheu den Metastasio nicht immer sicher geleitet: außer einem übermäßigen Gebrauch des Beiseite, der oft

sehr in's Lustige fällt, sind besonders die untergeordneten Liebschaften recht wie zur Parodie eingerichtet. Hier verräth sich der Abbate, der die verschiedenen Abstufungen des Cicisbeats, dessen Leiden und dessen Glückseligkeit aus dem Grunde kennt. Dem begünstigten Liebhaber steht meistens der überlästige gegenüber, der sich ohne Erwiederung aufdrängt, unter den Cicisbeen der soffione; jener liebt in aller Stille, und findet oft bis zu Ende des Stücks keine Gelegenheit, sein Wörtchen Liebeserklärung anzubringen: man könnte ihn den patito nennen. Und nicht bloß den männlichen Rollen, sondern auch den weiblichen ist diese rastlose Liebesjagd aufgegeben, damit sich Alles desto bunter kreuzen möge.

Nur wenige Opern des Metastasio haben sich auf der Bühne erhalten, weil der veränderte Geschmack in der Musik eine andre Einrichtung des Textes fordert. Metastasio hat selten Chöre, und fast nie andre Arien, als für eine einzelne Stimme: diese beschließen einförmig die Scenen, und der Sänger ermangelt niemals, damit abzugehen. Es ist, als ob er, stolz darauf, diesen höchsten Triumph seiner Empfindung ausgespielt zu haben, die Zuschauer ihrem Erstaunen überließe, wenn sich das Gezwitscher der Leidenschaften in den Recitativen nun in der Arie bis zu einigen volleren Nachtigalltönen erhoben hat. Man verlangt jetzt in der Oper häufiger Duos und Trios, und lärmende Finale. In der That dürfte es die schwerste Aufgabe für den Operndichter sein, die verworrenen Stimmen streitender Leidenschaften sich zu einer gemeinschaftlichen Harmonie begegnen zu laßen, ohne ihr Wesen aufzuheben: eine Aufgabe, die aber meistens sowohl von dem Dichter als dem Musiker nur sehr willkürlich gelöst wird.

Alfieri, ein kühn und stolz gesinnter Mann, verschmähte

durch solche Bestechungen, wie Metastasio sie aufgeboten hatte, zu gefallen: er war höchst entrüstet über die schlaffe Versunkenheit seines Volkes, über die Ausartung seiner Zeitgenoßen überhaupt. Diese Entrüstung feuerte ihn zur Aufstellung männlicher Seelenstärke, stoischer Grundsätze und freier Gesinnungen, auf der andern Seite zur Schilderung der Greuel des Despotismus an. Seine Begeisterung war weit mehr politisch und moralisch, als poetisch, und man muß seine Trauerspiele mehr wie Handlungen des Mannes, als wie Werke des Dichters loben. Bei der großen Abneigung, die er davor hatte, denselben Weg als Metastasio einzuschlagen, gerieth er natürlich auf das entgegengesetzte Aeußerste: ich möchte ihn einen umgekehrten Metastasio nennen. Ist die Muse des letzten eine liebeschmachtende Nymphe, so ist Alfieris Muse eine mannweibliche Amazone. Er gab ihr eine spartanische Erziehung, er wollte der Cato des Theaters werden; aber er vergaß, daß der tragische Dichter wohl ein Stoiker, aber die tragische Darstellung selbst nicht stoisch sein darf, wenn sie anders rühren und erschüttern soll. Seine Sprache ist so bildlos, als ob die redenden Personen durchaus von aller Phantasie entblößt wären; sie ist abgebrochen und herbe: er wollte sie von neuem stählen, und sie verlor dadurch nur ihren Glanz und wurde spröde und unbiegsam. Er ist nicht nur nicht musikalisch, sondern geradezu antimusikalisch, er zerreißt das Gefühl durch die härtesten Mißlaute ohne alle Milderung oder Auflösung. Die Tragödie soll durch eine erhebende Gesinnung unser Gemüth gewissermaßen von der sinnlichen Gewalt des Lebens entfeßeln; aber um dieß wirklich zu leisten, darf sie diese gefährliche Gabe des Himmels nicht von ihrem Reiz entkleiden: sie muß uns vielmehr die höchste Herrlichkeit unsers von

Abgründen umringten Daseins zeigen. Wenn man Alfieris Trauerspiele liest, so kommt einem die Welt überhaupt düster und widerwärtig vor. Eine Darstellung, worin das Gewöhnliche im menschlichen Lebenslauf trübselig, die außerordentlichen Katastrophen aber entsetzlich erscheinen, gleicht einem Klima, wo mit den nie aufgeheiterten Nebeln eines nördlichen Winters die entflammten Ungewitter der heißen Zone vereinigt wären. Charakteristische Tiefe und Feinheit muß man bei'm Alfieri eben so wenig erwarten, als bei'm Metastasio; es ist nur eine entgegengesetzte Einseitigkeit in Auffaßung der menschlichen Natur. Seine Menschen sind eben so nach nackten allgemeinen Begriffen entworfen, und er malt häufig schwarz und weiß grell neben einander. Die Bösewichter tragen meistens bei ihm ihre rohe Abscheulichkeit auf der Außenseite: dieß möchte hingehen, wiewohl ein solches Bild schwerlich dazu dienen wird, sie in der Wirklichkeit zu erkennen; allein seine tugendhaften Personen sind nicht liebenswürdig, und das ist ein weit schlimmeres Unglück. Der einschmeichelnden Grazien, ja auch alles untergeordneten Reizes und Schmuckes entäußerte er sich geflißentlich, (wenn sie diesem kaustischen Geiste nicht schon von Natur genugsam versagt waren) seinem ernsteren sittlichen Zwecke zu Gunsten, wie er meinte, ohne zu bedenken, daß der Dichter eben kein andres Mittel hat, die Gemüther der Menschen zu lenken, als die Bezauberungen seiner Kunst.

Von der Tragödie der Griechen, die Alfieri erst am Ende seiner Laufbahn entdeckte, ist er durch eine ungeheure Kluft getrennt; und in der Gattung des französischen Trauerspiels kann ich seine Stücke nicht als einen Fortschritt betrachten. Ihr Bau ist einfacher, der Dialog im Einzelnen weniger conventionell; die Abschaffung der Vertrauten hat

man ihm besonders als überwundene Schwierigkeit und Verbeßerung des französischen Systems hoch angerechnet: er konnte die Kammerherren und Hofdamen eben so wenig in der Dichtung, als in der Wirklichkeit leiden. Dagegen halten seine Stücke mit den beßeren französischen an gefälliger und glänzender Beredsamkeit keine Vergleichung aus; auch sind sie weit kunstloser in der Verknüpfung, den Abstufungen, Vorbereitungen und Uebergängen. Man vergleiche zum Beispiel den Britannicus des Racine mit der Octavia des Alfieri. Beide berufen sich auf den Tacitus als ihre Quelle; welcher von ihnen hat nun diesen tiefen Menschenkenner beßer verstanden? Racine beweist sich hier als einen Mann, der den Hof auch von seiner verderbten Seite vollkommen kannte, und das alte Rom unter den Kaisern in diesem Spiegel der Beobachtung sah. Wenn hingegen Alfieri nicht ausdrücklich versicherte, seine Octavia sei eine Tochter des Tacitus, so sollte man vielmehr glauben, sie sei auf die des angeblichen Seneca gebaut. Mit solchen Farben werden die Tyrannen in den Redeübungen der Schulen gemalt. Ist dieser immerfort polternde und tobende Nero jener, der von der Natur dazu gebildet zu sein schien, wie Tacitus sagt, seinen Haß unter Liebkosungen zu verbergen? jener feige, anfangs aus Feigheit, nachher mit ausschweifendem Gelüst grausame, und bis auf den letzten Augenblick seines Lebens phantastisch eitle Weichling?

Eben so wenig, wie hier den Tacitus, hat Alfieri in der Verschwörung der Pazzi den Machiavell ergründend in eine dichterische Darstellung übersetzt. In diesen und andern Stücken aus der neuern Geschichte, dem Philipp, dem Don Garcia hat er den Geist und Ton der neueren Zeiten, ja seines eignen Volkes durchaus nicht zu treffen gewußt: seine

Begriffe vom tragischen Stil widersetzten sich allem örtlich bestimmten Costum. Auf der andern Seite ist es merkwürdig, wie die aus den tragischen Cyklen der Griechen entlehnten Gegenstände, z. B. die Orestie, ihre heroische Pracht einbüßen, und ihm unter den Händen häuslich und beinahe bürgerlich modern werden. Am besten hat er noch das öffentliche Leben der römischen Republik gefaßt: es ist ein großer Vorzug der Virginia, daß die Handlung auf dem Forum, und zum Theil vor den Augen des Volkes vorgeht. Sonst ist bei der beobachteten Einheit des Ortes der von ihm gewählte Schauplatz meistens so unscheinbar und unbestimmt, daß man glauben sollte, es wäre ein abgelegener Winkel, wohin eben niemand kommt, als einige in verdrießliche Händel verwickelte Personen. Daß er seinen Königen und Helden der Einfachheit zu Gefallen ihre äußere Umgebung ganz und gar abstreift, macht einen Eindruck, als ob die Welt um sie her wirklich entvölkert wäre. Diese Einsamkeit der Bühne ist sehr auffallend im Saul, hinter dem Rücken zweier Heere und im Augenblick einer entscheidenden Schlacht, da sich sonst dieses Stück durch einen etwas morgenländischen Anstrich und lyrischen Schwung in der Geistesverwirrung Sauls vortheilhaft auszeichnet. Die Myrrha ist ein allzugewagter Versuch, einen für die Sinne und für das Gefühl gleich empörenden Stoff mit Schicklichkeit zu behandeln. Der Spanier Arteaga hat über dieses Trauerspiel und über den Philipp scharfe, aber gründliche Kritiken geschrieben.

Was seit Alfieri etwa noch zu bemerken, verspare ich auf die Uebersicht von dem jetzigen Zustande des italiänischen Theaters, und kehre in der Zeitordnung zurück, um einen kurzen Abriß der Geschichte des Lustspiels darzulegen.

Die Italiäner giengen in dieser Gattung anfangs von einer nicht genugsam auf den Unterschied der Zeiten und Sitten Rücksicht nehmenden Nachahmung der Alten aus, wie man denn auch auf den ältesten Theatern den Plautus und Terenz übersetzt aufführte; sie geriethen aber bald in die seltsamsten Ausschweifungen. Man hat Lustspiele vom Ariost und Macchiavell, von jenem in reimlosen versi sdruccioli, von diesem bis auf eines in Prosa. Solche Männer können nichts hervorbringen, worin sich ihr Verstand ganz verläugnete. Aber Ariost hielt sich im Zuschnitt der Stücke zu nahe an die Erfindungen der Alten, und brachte daher keine lebendigen Sittengemälde hervor. Bei'm Macchiavell ist dieß nur in seiner Clizia, einer Nachahmung des Plautus, der Fall; die Mandragola und ein andres Lustspiel ohne Namen sind florentinisch genug, nur leider auf eine wenig erbauliche Art. Ein einfältiger betrogener Ehemann, ein heuchlerischer vermittelnder Mönch spielen die Hauptrollen. Erfindungen, wie in den spaßhaften lüsternen Erzählungen des Boccaz, sind keck und derb, ich will nicht sagen, dramatisiert, denn in Absicht auf theatralische Wirkung sind sie ziemlich kunstlos, sondern dialogisiert. Als Mimen, das heißt als Auffaßung der Sprache des gemeinen Lebens mit allen Idiotismen, mögen sich diese Arbeiten sehr empfehlen. Darin sind sie vorzüglich den lateinischen Lustspieldichtern ähnlich, daß sie es an Anstößigkeiten nicht fehlen laßen. Dieß war der allgemeine Ton. Auch die Lustspiele des Pietro Aretino sollen nur durch ihre Unverschämtheit merkwürdig sein. Es ist als ob diese Schriftsteller, da sie den Geist einer züchtigeren Liebe mit dem Wesen des Lustspiels für unverträglich hielten, noch recht die Hefen von den

sinnlichen Liebschaften des griechischen Lustspiels ausgeschöpft hätten.

Früher als alle diese, zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, findet sich ein einzelner verlorner Versuch, eine ernsthafte Novelle dramatisch zu bearbeiten, als Mittelgattung zwischen dem Lust- und Trauerspiel, und mit dichterischem Schmuck ausgestattet: die Virginia des Accolti. Ich habe nicht Gelegenheit gehabt, sie zu lesen, allein der ungünstige Bericht eines Litterators giebt mir eine vortheilhafte Vorstellung davon. Der Stoff dieses Schauspiels ist dieselbe Geschichte, welche den Inhalt von Shakspeares Ende gut, Alles gut ausmacht. Nach der Beschreibung muß es den älteren Stücken der noch nicht ausgebildeten spanischen Bühne ähnlich sein, mit denen es auch den Gebrauch der Stanzen zum Silbenmaße gemein hat. In Italien sind von jeher die Versuche zu einem romantischen Drama ohne Wirkung verschollen, wie in Spanien umgekehrt alle Bemühungen, das Theater nach den Regeln der Alten und späterhin der Franzosen zu modeln, durch den entschiednen Nationalgeschmack zurückgedrängt wurden.

Vom Tasso hat man ein Lustspiel, gli intrichi d'amore, das eher ein weitläuftiger Roman in Gesprächsform heißen könnte. Es sind so viele und so abenteuerliche Begebenheiten in den engen Raum von fünf Aufzügen zusammengedrängt, daß nun jede Thatsache nackt neben der andern steht, ohne im mindesten menschlich erklärt zu sein, was dem Ganzen eine unerträgliche Härte giebt. Verbrecherische Anschläge werden mit Gleichgültigkeit geschildert, und das Belustigende soll darin bestehen, daß irgend ein Zufall ihrem Erfolge zuvorkommt. Man erkennt hier gar nicht jenen Tasso wieder, dessen zartes Gefühl für Liebe, Ritterthum und Ehre sich

im befreiten Jerusalem so liebenswürdig ausspricht, weswegen auch bezweifelt worden ist, ob dieß Werk wirklich von ihm herrühre. Der Reichthum an Erfindung, wenn man die rohe Häufung von Begebenheiten so nennen kann, ist so groß, daß die Anstrengung, die vielfach sich durchkreuzenden Fäden auseinander zu halten, höchst peinlich wird.

Eine Menge ungefähr in diesem Zeitraume geschriebener italiänischer Lustspiele sind eben so verflochten, nur mit noch weniger Ordnung und Zusammenhang, und hauptsächlich scheint darauf gerechnet zu sein, durch Unanständigkeiten zu ergötzen. Ein Schmarotzer und eine Vermittlerin unerlaubter Liebeshändel sind in allen stehende Charaktere. Unter den Lustspieldichtern dieser Klasse verdient Giambatista Porta ausgezeichnet zu werden. Seine Anlagen sind zwar, wie die der Uebrigen, Nachahmungen des Plautus und Terenz, oder dramatisierte Schwänke der Novellisten; aber in seinen mit Vorliebe angebrachten und ausgeführten Liebesgesprächen athmet ein zärtliches Gefühl, das sich mitten unter der hergebrachten Rohheit des ältern italiänischen Lustspiels und dem oft widerstrebenden Stoffe Luft macht.

Im siebenzehnten Jahrhundert, da das spanische Theater schon im vollen Glanze blühte, scheinen die Italiäner häufig daher entlehnt zu haben, schwerlich ohne Mißbrauch und Entstellung. Die Verwahrlosung der regelmäßigen Bühne nahm um so mehr überhand, als einerseits die Leidenschaft für die Oper Alles verschlang, andrerseits der Geschmack des Volkes sich immer für die improvisierte Posse mit stehenden Masken erklärte. Die letztern sind zwar an sich nicht zu verwerfen: es sind gleichsam eben so viele Centralpunkte des National-Charakters in der komischen Darstellung an Aeußerlichkeiten der Sprechart, Tracht u. s. w. festgehalten. Ihre

Wiederkehr schließt die größte Mannichfaltigkeit in der Anlage der Stücke nicht aus, gerade wie im Schachspiel bei der geringen Anzahl von Steinen, eben dadurch, daß jeder seinen bestimmten Gang hat, eine unerschöpfliche Anzahl von Verwickelungen möglich wird. Allein das Spielen aus dem Stegreif kann allerdings leicht in pöbelhafte Plattheit ausarten; dieß mag auch in Italien der Fall gewesen sein, ungeachtet die Italiäner viel lustige Laune, phantastischen Witz und wahre Anmuth im possenhaften Geberdenspiel besitzen.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erschien als Reiniger des Lustspiels Goldoni, und fand so viel Beifall, daß er sich fast ausschließend in Besitz der komischen Bühne setzte. An theatralischer Einsicht fehlt es ihm gewiß nicht, nur, wie sich's ausgewiesen, an Gehalt, an Tiefe der Charakteristik, und an Neuheit und Reichthum der Erfindung, um sich auf die Dauer zu behaupten. Seine Sittengemälde sind wahr, aber zu wenig aus dem Gebiete des Alltäglichen hinausgespielt; er hat das Leben von der Oberfläche abgeschöpft; und da wenig Fortrückung in seinen Dramen ist, und alles sich immer auf demselben Punkte herumdreht, so vermehrt dieß noch den Eindruck von Leerheit und Langerweile als dem herrschenden geselligen Zustande. Die Masken hätte er gern gänzlich abgeschafft, wofür er doch schwerlich einen Ersatz aus seinen Mitteln anbieten konnte; er brachte nur einige derselben, als Arlequin, Brighella und Pantalon, an, mäßigte ihre Bedeutung, und schränkte ihren Antheil ein. Uebrigens verfiel er wieder in eine große Einförmigkeit der Charaktere, die er zum Theil durch Wiederholung der Namen eingesteht: z. B. seine Beatrice und Rosaura sind immer das muntere und das gefühlvolle Mädchen, auf andere Unterscheidungen läßt er sich nicht ein.

Der unmäßige Beifall, den Goldoni fand, und die Unterdrückung, welche die Maskenkomödie dadurch erlitt, zu deren Behuf die damalige Truppe Sacchi in Venedig vortreffliche Talente besaß, veranlaßte Gozzis Schauspiele. Es sind dramatisierte Feenmärchen, in denen er aber neben dem wunderbaren versificierten und ernsthaften Theile die sämmtlichen Masken anbrachte, und ihnen die freieste Entwickelung ließ. Es sind Stücke auf den Effekt, wenn es je dergleichen gegeben hat, von kecker Anlage, noch mehr phantastisch als romantisch, wiewohl er zuerst unter den italiänischen Lustspieldichtern Gefühl für Ehre und Liebe zeigt. Die Ausführung ist keineswegs sorgfältig und künstlerisch ausgebildet, sondern nach Art einer Skizze hingeworfen. Er ist bei aller grillenhaften Kühnheit sehr volksmäßig, die hauptsächlichen Motive werden bis zur unzweideutigsten Begreiflichkeit eingeschärft, alle Striche der Darstellung sind derb und handfest: er sagt, er wiße wohl, daß seine Landsleute die robusten Situationen lieben. Nachdem sich seine Einbildungskraft in den morgenländischen Märchen einigermaßen müde geschwärmt hatte, machte er sich an die Bearbeitung spanischer Schauspiele, besonders von Calderon, und hier finde ich ihn weit weniger zu loben. Die ätherische und in Morgenroth getauchte Poesie des Spaniers wird von ihm durchgängig vergröbert und greller gefärbt; das Gewicht seiner Masken zieht das luftige Gewebe zum Boden herunter, da im Spanischen die scherzhafte Einmischung des Gracioso weit feiner ist. Dem abenteuerlichen Wunderbaren der Feenmärchen diente die eben so stark aufgetragene Wunderlichkeit der Maskenrollen vortrefflich zum Gegensatz. Die Willkür der Darstellung gieng in dem ernsthaften Theile wie im beigesetzten Scherz gleich weit über die natürliche Wahrheit hinaus. Gozzi

hatte hieran fast zufällig einen Fund gethan, dessen tiefere Bedeutung er vielleicht selbst nicht einsah: seine prosaischen meistens aus dem Stegreif spielenden Masken bildeten ganz von selbst die Ironie des poetischen Theils. Was ich unter Ironie verstehe, werde ich zur Rechtfertigung des dem Tragischen beigemischten Komischen im romantischen Drama des Shakspeare und Calderon näher entwickeln. Hier nur so viel, daß es ein in die Darstellung selbst hineingelegtes mehr oder weniger leise angedeutetes Eingeständniß ihrer übertreibenden Einseitigkeit in dem Antheil der Phantasie und Empfindung ist, wodurch also das Gleichgewicht wieder hergestellt wird. Die Italiäner haben dieß ebenfalls nicht eingesehen, und Gozzi hat keine Nachfolger gefunden, welche seine rohe Anlage weiter ausgebildet hätten. Statt wie er, nur in feineren Mischungen, den Reiz wunderbarer Poesie und aufheiternden Scherzes zu verbinden, den Gozzi, ungeachtet des großen Abstandes, mit den ausländischen Meistern im romantischen Drama zu vergleichen, und aus der unbewußt eingetretenen Verwandtschaft in Geist und Anlage auf ein gemeinschaftliches in der Natur gegründetes Princip zu schließen, haben sie sich damit begnügt, Gozzis Stücke als wilde Ausgeburten einer ausschweifenden Einbildung von der Bühne zu verbannen. Das Lustspiel mit Masken wird von den vermeintlich gebildeten Ständen, als ob sie etwas Klügeres hätten, verachtet, und in den Theatern bei Sonntags-Vorstellungen und in den Puppenspielen dem Pöbel überlaßen. Wiewohl nun diese Verachtung nachtheilig auf die Masken zurückwirkt, indem keine Schauspieler von Talent sich ihnen widmen, so daß es bald gänzlich an Beispielen fehlen wird, wie geistreich und witzig sie ehedem ausgefüllt worden sind, so ist diese Gattung dennoch die einzige, wo man in Italien

originelle und wirklich theatralische Unterhaltung findet. Noch vor wenigen Jahren sah ich in Mailand einen vortrefflichen Truffaldin oder Harlekin, und hier und da auf Winkeltheatern, ja von Marionetten, die althergebrachten Späße ergötzlich ausgeführt. [Anmerkung zur ersten Ausgabe.] Leider fand ich bei dem letzten Besuche in Mailand meinen Freund nicht wieder. Dem Harlekin wurde unter der französischen Regierung, wie man vorgab aus Sorgfalt für die Würde der Menschheit, auf den großen Theatern die Ausübung seines fröhlichen Gewerbes untersagt. Das Marionetten-Theater des Gerolamo blüht hingegen in vollem Glanze; aber für einen Ausländer sind die Scherze der piemontesischen und mailändischen Masken schwer zu verstehen.

Im Trauerspiel ahmen die Italiäner meistens den Alfieri nach, der ihnen, wiewohl es allgemeiner Ton ist, ihn zu bewundern, doch schon zu stark und männlich dünkt, um ihn auf der Bühne ertragen zu können. Sie haben einzelne Stücke von Verdienst geliefert, aber die Grundsätze der tragischen Kunst, welche Alfieri befolgte, sind durchaus falsch, und vollends in der lärmenden herzlosen Deklamation ihrer Schauspieler stellt sich diese mit catonischer Strenge von allem Reiz der Gruppierung, der musikalischen Harmonie und der zarteren Rührungen entkleidete tragische Poesie mit der tödtendsten Einförmigkeit dar.

Da alle reichlichen Belohnungen den Sängern aufgehoben bleiben, so ist es natürlich, daß ihre Schauspieler, die fast nur als Lückenbüßer zwischen Gesang und Tanz eintreten, meistens nicht einmal das Abc ihrer Kunst, eine reine Aussprache und ein geübtes Gedächtniß, besitzen. Sie haben keinen Begriff davon, daß man seine Rolle auswendig wißen könne; deswegen hört man jedes Stück auf einem italiäni-

schen Theater beinahe doppelt: der Soufleur spricht so laut, wie anderswo ein guter Schauspieler, und um sich von ihm zu unterscheiden, schreien sie ungebührlich. Es ist sehr drollig zu sehen, wie der Soufleur, wenn durch die allgemeine Vergeßlichkeit ein Auftritt in Verwirrung zu gerathen droht, sich abarbeitet, und wie eine Schlange den Kopf aus seiner Höhle herausstreckend, dem Gespräch nach der Stellung der Redenden voraneilt. Unter allen Schauspielern in der Welt glaube ich, lernen die parisischen am besten auswendig; die deutschen thun es ihnen hierin, so wie in der Kenntniß des Versbaues, bei weitem nicht gleich.

Einer ihrer noch lebenden Dichter, Giovanni Pindemonti, hat mehr Umfang, Wechsel und Natur in seine historischen Schauspiele zu bringen gesucht; allein es ist ihm von ihren Kunstrichtern sehr verargt worden, daß er von der Höhe des Kothurns herabgestiegen, um die Wahrheit der Umstände zu erreichen, ohne welche die Gattung nicht bestehen kann; vielleicht auch, daß er von der strengen Beobachtung der blindlings verehrten hergebrachten Regeln abgewichen. Wenn der italiänische Vers in der That so spröde ist, daß er manche historische Einzelheiten, z. B. neuere Namen und Titel, durchaus nicht duldet, so schreibe man denn zum Theil in Prosa, und nenne es nicht Tragödie, sondern historisches Drama. Ueberhaupt sehe ich es stillschweigends als Grundsatz angenommen, der verso sciolto oder eilfsilbige Vers ohne Reim sei der einzige dramatisch taugliche, was mir gar nicht erwiesen scheint. Dieser Vers steht den englischen und deutschen reimlosen Jamben an Mannichfaltigkeit und metrischer Bedeutung weit nach, wegen der beständigen weiblichen Endungen, und weil im Italiänischen bloß Accentuation und keine Silbenmeßung statt findet; bei dem häufigen Uebergehen

des Sinnes aus einem Verse in den andern nach allen möglichen Abtheilungen fließen die Zeilen für das Gehör bald ununterscheidbar in einander. Alfieri glaubt die ächte dramatische Behandlung dieses Verses entdeckt zu haben, seinem Dialog entsprechend, der in lauter zerschnittenen Perioden, oder vielmehr ganz unperiodischen, rasch abgestoßnenen Sätzen besteht. Es kann sein, daß er eine persönliche Gewöhnung in seine Werke übertrug, denn er soll sehr lakonisch gewesen sein; auch bestimmte ihn, wie er selbst erzählt, Senecas Beispiel: wie anders hätte er es von den Griechen lernen können! Freilich braucht man im Gespräch nicht so viel verknüpfende Wortfügungen, wie auf der Rednerbühne, aber das entgegengesetzte Aeußerste ist eben so wenig in der Natur. Man erzählt ja mündlich mit einer gewissen Folge, man trägt Gründe und Einwendungen entwickelnd vor, und die Leidenschaft beseelt augenblicklich zur Fülle des Ausdrucks, zu strömender Beredsamkeit, ja zu lyrischem Schwunge. Für den idealischen Dialog der Tragödie sind also schon in dem wirklichen alle verschiednen Töne und Bewegungen der Poesie, außer etwa die epische Ruhe angedeutet. Um vieles gefälliger und angemeßner als die einförmigen eilf Silben würde ich daher die Weise des Metastasio und vor ihm des Tasso und Guarini in ihren Schäferspielen finden: sie mischen Verse von sieben Silben ein, laßen auf eine Reihe reimloser Zeilen dann und wann ein paar Reime folgen, oder stellen auch wohl einen Reim in die Mitte eines Verses. Hievon wäre dann der Uebergang zu geordneten Strophen, sei es nun Octaven oder selbst lyrischen Silbenmaßen, leicht. Der Reim und die durch ihn gebildete Verknüpfung haben nichts, was dem Wesen des dramatischen Dialogs widerspräche, und die Verwerfung des Wechsels der Silbenmaße

im Schauspiel beruht bloß auf einem todten Begriffe von Regelmäßigkeit.

Für das Lustspiel hat man in Italien noch keine passende Versart ausgefunden. Der verso sciolto taugt anerkannter Maßen nicht dazu, er hat keine Vertraulichkeit. Der zwölfsilbige Vers mit gleitender Endung, welchen Ariost gewählt, ist weit beßer, dem Trimeter der Alten ähnlich, aber doch etwas einförmig. Man hat ihn wenig bearbeitet. Die martellianischen Verse, eine schlechte Nachahmung des Alexandriners, sind eine wahre Pein der Ohren: Chiari und zuweilen Goldoni haben sich ihrer zuletzt, Gozzi nur spottweise bedient. Es bleibt also zum Nachtheil der zierlicheren Ausbildung bei der Prosa.

Neue Lustspiele haben die Italiäner gar nicht, oder es sind höchstens noch stehendere und flachere Sittengemälde, als die von Goldoni, ohne Lustigkeit, ohne Erfindung, und in ihrer alltäglichen Gemeinheit geradezu widerwärtig. Dagegen haben sie eine rechte Sucht nach dem rührenden Drama und bürgerlichen Trauerspiele bekommen; sie spielen eifrig die beliebten deutschen Stücke dieser Art, und bringen die verkehrtesten Nachahmungen an's Licht. Die Gewöhnung an die Oper und die Ballette, als ihre Lieblingsschauspiele, worin sie nichts als von Zeit zu Zeit eine schöne Arie und Luftsprünge suchen, hat ihrem Publikum, wie es scheint, gänzlich die Fähigkeit benommen, sich um dramatischen Zusammenhang zu bekümmern: sie nehmen gar keinen Anstoß daran, zwei Acte aus verschiedenen Opern an einem Abend, oder den letzten zuerst aufführen zu sehen.

Wir glauben daher nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten, sowohl die dramatische Poesie, als die Schauspielkunst sei in Italien im kläglichsten Verfall, es sei noch nicht

einmal der Anfang zu einer Nationalbühne gemacht, auch ohne einen gänzlichen Umschwung in den leitenden Begriffen keine Aussicht dazu vorhanden.

Calsabigi sucht die Ursachen dieses Zustandes in dem Mangel stehender Schauspieler-Gesellschaften und einer Hauptstadt. Dieß letzte hat allerdings einigen Grund: in England, Spanien und Frankreich hat sich ein nationales System der dramatischen Kunst entwickelt und festgesetzt; in Italien und Deutschland, wo es nur Hauptstädte der einzelnen Staaten, aber keine allgemeine giebt, findet das Aufkommen des Theaters große Schwierigkeit. Die in einer falschen Theorie liegenden Hindernisse konnte Calsabigi freilich nicht in Anschlag bringen, weil er ihr selbst zugethan war.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schlegel, August Wilhelm von, 1767-1845

August Wilhelm von Schlegel's sämmtliche Werke

Bd.: 5

Leipzig 1846

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.g.o.727(3#1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11722570-9